

*Tesis doctoral*

---

**ESTEREOTIPOS SEXUALIZADOS  
ASOCIADOS A LAS MUJERES  
EN LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS  
DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX  
HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI**

2019

---

**Vol. I**

---

Leticia Gaspar García

Directora: Txaro Arrazola-Oñate  
Codirectora: Lourdes Méndez

Programa de Doctorado: 1810  
Investigación en Arte Contemporáneo



A la memoria de Juliantxo Irujo,  
con quien comenzamos este trabajo de investigación.



## ÍNDICE

### PARTE I: EL CAMPO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	8
2.1. El campo de producción artística como campo de producción restringido.....	9
2.2. Las posiciones, disposiciones y tomas de posición.....	15
2.3. Dos grandes fetiches del campo: el artista y la obra.....	16
3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA DIFERENCIA SEXUAL Y SU REPRESENTACIÓN EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	21
3.1. La sexualidad: de la naturaleza innata al constructo cultural.....	22
3.2. La construcción antagónica de la diferencia sexual.....	36
3.3. Roles diferenciales atribuidos a varones y mujeres.....	49
3.4. Roles sexuales e identidades sexuadas.....	56
3.5. De la sexualización a la subordinación de las mujeres y sus productos en el campo artístico.....	63
4. UNA PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA ANALIZAR OBRAS PICTÓRICAS.....	76
4.1. Teorías y enfoques para el análisis del arte.....	78
4.2. Propuesta para una metodología de análisis comparado.....	81
4.2.1. La superficie pictórica como registro plástico.....	96
4.2.1.1. Elementos tecnológicos y materiales.....	97
4.2.1.2. Elementos morfológicos.....	98
4.2.2. Aspectos iconográficos e iconológicos/narrativos.....	98
4.2.3. El estereotipo como código de reconocimiento aplicado a la clasificación de obras.....	102

**PARTE II: LOS ESTEREOTIPOS SEXUALIZADOS ASOCIADOS A LAS MUJERES Y SU  
PLASMACIÓN EN LA MUESTRA PICTÓRICA SELECCIONADA**

5. UNA APROXIMACIÓN CARNAL.....	109
5.1. CUERPOS VOLUPTUOSOS .....	114
5.1.1. Cuerpos incautos.....	115
5.1.1.1. El baño como oportunidad voyeurista.....	116
5.1.1.2. Escenas de desnudo al aire libre.....	137
5.1.1.3. La insinuación sexual de la dormida.....	162
5.1.1.3.1. Escenas de durmientes al aire libre.....	163
5.1.1.3.2. Escenas interiores de durmientes.....	164
5.1.2. Cuerpos que posan.....	174
5.1.2.1. Cuerpos sexualmente disponibles en espacios interiores.....	174
5.1.2.2. Cuerpos sexualmente disponibles en espacios exteriores.....	197
5.1.2.3. Ostentación genital.....	200
5.1.3. Asociación entre el deseo carnal y el deglutor.....	232
5.1.4. Presencia de varones en escena.....	248
5.1.5. Cuerpos voluptuosos: conclusiones parciales.....	254
5.2. EN LAS PROXIMIDADES DEL ÉXTASIS.....	261
5.2.1. Propositiones carnales.....	265
5.2.1.1. Cuerpos extasiados en espacios exteriores.....	265
5.2.1.2. Cuerpos extasiados en espacios interiores.....	269
5.2.1.3. Ostentación genital cercana al éxtasis.....	286
5.2.2. En las proximidades del éxtasis: conclusiones parciales.....	298

6. EL CUERPO FRAGMENTADO COMO FETICHE ERÓTICO.....	303
6.1. De la fascinación por la vulva.....	305
6.1.1. La vulva como motivo de representación.....	312
6.1.2. Una sintetización metafórica de la vulva: de aberturas y elementos vegetales.....	334
6.1.3. Una prolongación del deseo, la vulva entre las piernas.....	341
6.1.4. Versiones a posteriori de una obra paradigmática: <i>El origen del mundo de Courbet</i> .....	346
6.1.5. El torso como síntesis del cuerpo.....	355
6.2. La admiración por las nalgas.....	369
6.3. Atracción por los senos.....	379
6.4. La boca: de carmín y seducción.....	397
6.5. El cuerpo fragmentado como fetiche erótico: conclusiones parciales.....	402
7. EL AUTOEROTISMO: LA MASTURBACIÓN COMO PRÁCTICA HEDONISTA.....	410
7.1. El autoerotismo: conclusiones parciales.....	447
8. CONCLUSIONES.....	456
9. BIBLIOGRAFÍA.....	502





## PARTE I: EL CAMPO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

*La memoria no es tanto almacén del pasado como entrada al porvenir.*

(Marina, 1993: 124)

### 1. INTRODUCCIÓN

Vamos a comenzar esta tesis con un breve marco introductorio que nos aproxime al objeto de investigación. A continuación, apuntamos una serie de cuestiones que iremos desarrollando con mayor detalle a medida que progrese en el trabajo.

A lo largo de nuestra vida artística y también como espectadores, hemos tenido ocasión de reparar en numerosas representaciones de personajes mujer sexualizados, tanto en el campo artístico como en el entorno más amplio y extenso de los *mass media*. Esto puede, o debería, inducir a que nos replanteemos la naturaleza de estas imágenes y el modo en el que afectan a nuestra manera de conformar la realidad, de afrontar la interpretación de la obra pictórica, así como la producción personal.

Desde nuestra condición como mujeres y adoptando un punto de vista crítico al respecto, hemos observado muchas representaciones de corte misógino que en el propio entorno artístico y docente se estudian bajo una mirada pretendidamente estética, sin reflexionar sobre las implicaciones ideológicas que la mirada posee. A lo largo de la licenciatura, los estudios feministas, antropológicos, sociológicos o filosóficos, han constituido una gran influencia sobre la percepción del arte que nos hemos ido formando. Nos han ayudado, en gran medida, a lograr una comprensión más íntegra y global del campo artístico y de sus productos. Y así, durante los años que preceden a este trabajo y gracias a las enseñanzas de diversas profesoras y profesores de la facultad, hemos aprendido a discernir el sesgo androcéntrico que caracteriza una parte importante de la producción artística; y, al mismo tiempo, observar cómo muchas de estas prerrogativas se hallan fuertemente vinculadas a nuestras creencias. En este sentido, hemos intentado ser, tanto críticos con el contexto circundante, como con nuestros propios presupuestos y trabajo.

El interés por el tema, unido a la necesidad de controlar y analizar conscientemente los elementos significantes que integran el proceso de análisis y creación artística, nos mueven a plantear un estudio que pueda ayudar a una mejor comprensión del campo artístico, centrándonos en este

caso concreto en la pintura. Asimismo, pensamos que puede ser una herramienta útil para la práctica personal y la enseñanza docente.

Estamos convencidos de la pertinencia de llevar a cabo este tipo de trabajos, que no son solamente una forma de completar la formación, sino un camino en el que aprendemos a mirar con perspectiva crítica y a cuestionar los contenidos sexistas en la obra pictórica propia. En esta investigación hemos seleccionado las obras en función de los temas icónicos representados, no dependiendo del artista o de las técnicas o estilos pictóricos. Estas dos últimas variables son dos facetas a través de las cuales se ha infiltrado el sexismo —casi de manera transversal y como de soslayo— en la construcción de la historia, la teoría y la práctica del arte moderno y contemporáneo. Si solo nos fijamos en la forma y en la mística del autor, el sexismo puede introducirse muy fácilmente y de manera acrítica, ya que lo representado aparece como un producto contingente de un ente más importante, a saber, el sujeto creador y su marca o estilo.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu reclama “una mentalidad científica nueva” (Bourdieu, 2005: 266), donde las investigaciones en lugar de enfrentar teorías consagradas aborden “objetos empíricos siempre nuevos” (id.: 267). Tomando esta necesidad como referencia, en este estudio no pretenderemos defender una determinada escuela en oposición al resto en un esfuerzo enumerativo de corrientes, aun cuando sí nos posicionamos con una determinada manera de abordar el campo del arte. Nos remitiremos a campos y autores diversos que nos serán de utilidad en tanto en cuanto aplicados a la comprensión y análisis de nuestro objeto de estudio. Dada la cantidad de referencias a las que aludimos, estas serán fragmentarias y breves, el propósito no radica en mostrar el desarrollo lineal de una determinada corriente de pensamiento sino de disponer libremente del saber; no pretendemos utilizarlas para construir un discurso sino para comprender un fenómeno.

A lo largo del trabajo utilizaremos referencias de índole variable e incluso antagónica. A pesar de discrepar personalmente de ciertas consideraciones o puntos de vista recurrimos a ellos porque consideramos que son de utilidad para comprender el asunto planteado. Por poner un ejemplo, aunque no consideremos veraz la oposición antitética entre los valores asociados al color blanco y negro, ciertamente esta oposición funciona a nivel simbólico. Así, con las diferentes reflexiones que reuniremos pretendemos mostrar la complejidad y variabilidad a la hora de abordar un aspecto particular. Remitirnos a argumentos que tuvieron lugar hace siglos no es un antojo nostálgico sino un modo de comprender las diferentes consideraciones que sobre un aspecto se acumulan a lo largo del tiempo y su reformulación —o repercusión difusa— con un vocabulario contemporáneo. La soporífera reiteración e insistencia en algunos aspectos cuya “veracidad” ha

sido tantas veces comprobada, certificada, legitimada, vitoreada, resulta cuanto menos sorprendente y obstinada. Si hubiéramos de dedicar una ovación impresa a todos aquellos “descubridores” de la inferioridad de las mujeres no encontraríamos árboles suficientes. La certeza de estas aseveraciones resulta tan “comprobada” que su reformulación suscita inquietudes. ¿Acaso nos encontramos con investigaciones que pretendan demostrar que la tierra es cuadrada o que defiendan la teoría geocéntrica? La veracidad de estas afirmaciones es socialmente compartida y en consonancia no encontramos hipótesis que pretendan refutarlas. Otros aspectos podrían parecer anacronismos con cierto regustillo a rancio, cuyos planteamientos carecen de relevancia a nivel social. Podemos aludir aquí a la supuesta sujeción de las mujeres a su útero o a sus gónadas, que hoy en día podría suscitar la sonrisa escéptica o sorprendida de más de uno, no obstante, el trasfondo de este tipo de credo se inserta reformulado en el saber popular quedando las mujeres a merced de su “peculiar” constitución biológica. ¿Quién no ha oído decir que la menstruación vuelve irascibles a las mujeres? La histeria que antaño venía provocada por una matriz inquieta parece ahora tornarse periódica y recurrente en razón de la expulsión mensual. Con todo, parece que hay quienes continúan a merced de sus secreciones, de sus hormonas o de sus cerebros. Como toda investigación, esta se encuentra condicionada por el momento histórico en el que se inscribe. En el mundo occidental las mujeres han accedido a la igualdad formal, mientras la crítica feminista ha investigado y denunciado desde muy diversos frentes y posicionamientos la subordinación de las mujeres. En un contexto en el que crecemos suponiendo que varones y mujeres tienen los mismos derechos y obligaciones, la ingente cantidad de representaciones de personajes mujer deconstruidos como pisolabis erótico, cuando menos, se nos indigesta. Esta voracidad obscena, ginefagia masiva, si se nos permite el vocablo, es ya toda una liturgia, el “pan nuestro de cada día”. Tan acostumbrados estamos a este “canibalismo” visual que en muchas ocasiones ni reparamos en su presencia.

Por otro lado, consideramos que esta investigación se ajusta a las dificultades que los artistas pueden encontrar en el campo artístico ante la disyuntiva contemporánea de acabar convertidos en reproductores de tópicos acrílicos.

Si examinamos la representación pictórica en el contexto de las sociedades occidentales podemos observar cómo las obras que conciernen a las representaciones de la Mujer<sup>1</sup> plasman un imaginario patriarcal y androcéntrico o, en términos de Dijkstra (1994), construyen una

---

<sup>1</sup> En esta investigación, cuando utilicemos el término “Mujer” estaremos aludiendo a una abstracción o modelo de referencia cuya función será analítica. El conjunto de ideas, atribuciones o características que fruto de siglos de historia de pensamiento occidental convergen para definir al sujeto hembra genérico. No estaremos, por lo tanto, haciendo alusión a una mujer o mujeres de forma individualizada, con una existencia concreta y real. Asumiremos que es un constructo cultural, rechazando cualquier atribución esencialista. La utilizaremos como categoría de análisis para referirnos a estereotipos elaborados en el seno de un pensamiento patriarcal y androcéntrico.

“iconografía de la misoginia” ampliamente presente. Esas representaciones reflejan unas relaciones asimétricas entre ambos sexos, en cuya dinámica uno de ellos resulta supeditado al otro; más aún, es frecuente que el sujeto mujer<sup>2</sup> sea reducido a objeto, de variable sexual, contemplativa, decorativa, etc. Siguiendo el trabajo de antropólogas del arte feministas (Méndez, 1995, 2004, 2007, 2009), podemos plantear que esta desigualdad se fundamenta en la existencia de varones y mujeres diferenciados en función de su sexo biológico y definidos como masculinos o femeninos en cuanto al género. Esta división dualista tiene como resultado dos tipos de seres humanos, a menudo antagónicos y bien diferenciados, dando lugar a unas relaciones de poder en cuyo discurrir uno de los dos se sitúa en una posición de preeminencia. Este sistema de clasificación genera unas prácticas que dan lugar a identidades sexuales de carácter binario que a su vez cristalizan en estereotipos; y estos últimos influyen en las diferentes maneras de pensar y de pensarnos, de comportarnos o de relacionarnos que desarrollamos (roles). Este tipo de praxis se inserta, por lo general, dentro de un espacio de asimilación visual fuertemente condicionado por una ideología patriarcal, androcéntrica y heterosexista.

Las mujeres han carecido a lo largo de la historia de las infraestructuras necesarias que les permitirían crear o dar visibilidad a su propia producción, tanto artística como cultural o política. A lo largo del siglo pasado un conglomerado de factores, entre los que cabe destacar la progresiva emancipación de las mujeres y el progreso de los estudios feministas, han favorecido la aparición de un nuevo panorama artístico donde las mujeres han adquirido mayor representatividad. Igualmente han posibilitado que nos planteemos la tradición artística teniendo en cuenta este tipo de prerrogativas.

En este trabajo examinaremos la ideología o sexismo subyacente en la representación sexualizada<sup>3</sup> de las mujeres. Observaremos cómo cierto tipo de conocimiento adquirido por socialización se percibe en la superficie pictórica de manera que las relaciones entre ambos sexos se basculan en favor de uno de ellos. De lo cual podríamos concluir que las relaciones de desigualdad que operan en la realidad cotidiana se ven reflejadas en el imaginario pictórico, por sujetos que las interpretan desde un punto de vista sesgado.

En cuanto a los objetivos metodológicos, nuestro propósito es elaborar un procedimiento de análisis que nos permita examinar y cuestionar de manera crítica las actitudes sexualizadas de las protagonistas representadas. Queremos desenmascarar el halo de naturalidad que las recubre, dejando al descubierto una intrincada red de relaciones de poder sobre la que se asienta el

---

<sup>2</sup> Vamos a utilizar la expresión “sujeto mujer” en lugar de “sujeto femenino”. Con ello queremos señalar que el sujeto en cuestión es de sexo hembra, tratando de soslayar el conjunto de valores que tradicionalmente se atribuye a lo “femenino”.

<sup>3</sup> Cuando hacemos uso del término “sexualizado” estamos insistiendo en el carácter construido del sexo, así como de los diferentes valores o características diferenciales que se desprenden de dicho desarrollo.

sistema de representación. Para ello aplicaremos la metodología de análisis al estudio del corpus de obras seleccionadas, adoptando para ello un enfoque interdisciplinar, en el que volcaremos saberes de diferentes campos.

Las representaciones pictóricas que conciernen al cuerpo de las mujeres a menudo llevan implícito un discurso en cuyo seno se da una relación asimétrica entre varones y mujeres; quedando así, ellas supeditadas al sexo opuesto. La cotidianeidad y abundancia de estas representaciones/imágenes contrasta con la escasa atención que generalmente se otorga al sesgo androcéntrico que las caracteriza, y es por ello que queremos centrar nuestra atención en el mencionado ámbito. Nos gustaría contribuir al desarrollo de un corpus de investigación en materia de feminismo y pintura, situando para ello algunas obras en el campo artístico para examinar el significado que alcanzan. Prestaremos una atención especial al análisis de aquellas pinturas que traten la representación de las mujeres planteada desde una mirada distinta a la tradicional, de modo que nos permitan indagar hasta qué punto dicha óptica es ideológicamente crítica con los roles asignados genéricamente a la imagen de la Mujer en el arte de los siglos XX y XXI y si propone formas de representación alternativas o subversivas.

Para elaborar este enfoque de análisis articularemos las teorías feministas con diversos estudios de teoría del arte, sociología, antropología o filosofía. Haremos uso de diferentes investigaciones, entre las que cabe destacar las de Bourdieu, Foucault, Panofsky o Bryson y desde el feminismo, algunas como las de Méndez, Puleo, Amorós o Nead.

En cuanto a la hipótesis de trabajo, planteamos, por un lado, que la ideología patriarcal, androcéntrica y heterosexista, construye representaciones sexualizadas de las mujeres mientras procura revestir su carácter ideológico con atribuciones supuestamente estéticas.

El sesgo patriarcal, androcéntrico o heterosexista se manifiesta a través de las representaciones visuales que representan a mujeres desnudas o en actitudes sexualizadas. De esta forma, los contenidos ideológicos de estos productos permanecen latentes bajo el signo de la cultura. Por otro lado, la proporción desmedida de representaciones sexualizadas estereotipadas protagonizadas por personajes mujer no es casual y no se corresponde con un interés meramente formal. Podemos hallar relación entre este tipo de producción y los estereotipos sexuales que se mantienen acerca de las mujeres.

En definitiva, los contenidos sexistas son ignorados, encubiertos con otro tipo de valores culturales, siendo esta forma de representar al sujeto un indicativo claro del tipo de atribuciones

que socialmente se le asocian. Hay una relación de reciprocidad entre las representaciones visuales de mujeres y el imaginario social imperante.

El contenido de este trabajo de investigación se estructura en tres áreas diferenciadas. La primera, *El campo de producción artística*, se subdivide en tres capítulos. El primero lo hemos titulado *Características estructurales del campo de producción artística*. En este espacio hemos retomado diferentes aspectos planteados por Bourdieu para analizar el campo de producción artística. De esta forma nos situamos de forma crítica en relación al campo y a sus productos rechazando atribuciones esencialistas o meramente estéticas al arte. Además, la noción de campo de producción restringido nos permite acotar la selección de obra sin necesidad de circunscribirnos a escuelas o periodos particulares, proponiendo una forma diferente de abordar el objeto de estudio.

En el capítulo segundo, *La construcción de la diferencia sexual y su representación en la producción artística*, nos hemos centrado en aspectos relativos a la sexualidad como constructo cultural elaborado de forma dicotómica y asimétrica. Para ello hemos recurrido a investigaciones de diferentes campos y nos hemos remontado en el tiempo para mostrar el origen y la vigencia de determinados prejuicios. Con esta introducción al tema queremos constituir un pequeño marco teórico que nos ayude en la comprensión de las obras que vamos a analizar, viendo cómo los estereotipos representados guardan relación con ideologías que se han ido gestando, con mayor o menor éxito, a lo largo de la historia de Occidente.

En el tercer capítulo, *Una propuesta teórico-metodológica para analizar obras pictóricas*, es donde vamos a detallar la metodología de trabajo. En este espacio iremos explicando cómo surge este proyecto y cómo hemos ido modificándolo hasta llegar al resultado actual. Señalaremos las diferentes teorías y autores que hemos tenido en consideración para plantear esta propuesta interdisciplinar, así como los textos o investigaciones que nos han servido de inspiración. Además, insistiremos sobre aquellos aspectos que tendremos en consideración a la hora de realizar los análisis comparativos que proponemos en la segunda parte de la tesis. Asimismo, detallaremos la forma en la que hemos recogido y ordenado la muestra seleccionada para el análisis. Por otra parte, dedicaremos dos apartados a los roles e identidades en relación a la elaboración de estereotipos, que en este estudio interpretamos como códigos de reconocimiento útiles para la clasificación de obras artísticas.

La segunda parte de la tesis la hemos titulado *Los estereotipos sexualizados asociados a las mujeres y su plasmación en la muestra pictórica seleccionada*. En el trabajo que planteamos originalmente establecimos una tipología de estereotipos sexualizados asociados a las mujeres en la pintura contemporánea, desarrollando cada tipo en un capítulo individual. En cada uno de ellos exponíamos una serie de cuestiones teóricas que nos ayudaban a comprender el estereotipo y, si cabe, su génesis histórica. No eran investigaciones exhaustivas, sino una serie de datos que fuimos extrayendo y recopilando a partir de diferentes lecturas para redactarlas de forma que sirviesen a nuestro objeto de estudio. Por ejemplo, saber cómo se ha considerado la sexualidad de las mujeres en diferentes periodos, su posición en la sociedad o su carácter de género, nos ayuda a analizar las obras recopiladas con mayor sentido crítico. Los análisis comparativos, donde veremos una gran cantidad de obras que guardan muchas similitudes entre ellas, nos permitirán ponderar la proyección de los estereotipos tratados en el imaginario colectivo. Según avanzamos en los apartados iremos extrayendo una serie de conclusiones de las obras analizadas. El volumen de la muestra recogida y analizada supera con mucho lo que se espera de una tesis, razón que nos ha llevado a centrarnos en un solo estereotipo que, sin embargo, resulta muy significativo, *Una aproximación carnal*. Aquí examinaremos la sexualización contemporánea de las mujeres atendiendo a diferentes aspectos.

Cabe señalar que la tesis se divide en dos volúmenes. Por un lado, el desarrollo teórico y, por el otro, la investigación icónica. Esto es así, principalmente, por dos razones. En primer lugar, porque permite una lectura icónica de la muestra seleccionada y, en segundo lugar, porque agiliza la lectura al disponer de los análisis textuales y de las imágenes por separado. Es, por lo tanto, imprescindible manejar ambos volúmenes simultáneamente para la lectura de este primero.

Finalizaremos la investigación con una última parte dedicada a las conclusiones generales, donde tendremos en consideración el trabajo analítico realizado en la parte segunda.

## 2. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

*Dimidium facti qui coepit habet: sapere aude.*<sup>4</sup>

(Horacio, Epístola II del “*Epistularum liber primus*”)

En este capítulo vamos a abordar, siguiendo principalmente a Bourdieu, una serie de aspectos teóricos en relación a la constitución del campo artístico. Principalmente con dos objetivos, comprender mejor el funcionamiento del campo y las dinámicas que legitiman determinados productos y fundamentar, tanto la recogida de la muestra como el modo de proceder en relación a los análisis. Es decir, poner en cuestión las dinámicas internas de legitimación del campo, nos permite proponer otras formas de abordar el análisis, así como de acotar la muestra, sin necesidad de atenernos a escuelas o corrientes particulares. Es más, nos va a permitir introducir una serie de cuestiones críticas que van más allá de lo que habitualmente contempla la disciplina. Los criterios que se utilizan para legitimar determinados productos atribuyéndoles un valor pretendidamente universal, por oposición a las luchas por la legitimidad y la posición dentro del campo y, en última instancia, por el beneficio económico de ese valor óptimamente situado.

No vamos a mantener una posición idealista en relación al arte, sino que lo vamos a contemplar como un campo en el que confluyen intereses enfrentados. Asimismo, no vamos a trabajar asumiendo criterios de valor o excelencia, es más, consideraremos tanto la obra como la figura del artista, como constructos culturales que han ido adquiriendo peso a lo largo de los siglos. El artista, como figura dotada de un saber hacer que imbuje a sus productos haciéndolos únicos y susceptibles de alcanzar un gran valor económico. La obra como producto exclusivo, solo al alcance de una élite y signo de los valores culturales más altos de una sociedad.

---

<sup>4</sup> Quien ha comenzado, solo ha hecho la mitad: atrévete a saber.



## 2.1. El campo de producción artística como campo de producción restringido

*Si existe una verdad, esa es que la verdad es un envite de luchas.*

(Bourdieu, 2005: 436)

Bourdieu en *Las reglas del arte* (2005) analiza el surgimiento de la idea de arte puro en relación a la autonomización del campo artístico en la Francia del s. XIX. Es este un campo privilegiado que puede dictaminar su reglamento interno con una independencia considerable respecto de imposiciones externas y que, a su vez, viene posibilitado por la consideración del artista y la obra de arte como entidades emancipadas.

La propuesta de Bourdieu nos sirve de marco a la hora de abordar el objeto artístico sin abandonarnos a la seducción de paraísos esencialistas. Considerar la obra de arte como un objeto de lujo reificado cuyo valor se produce y reproduce en la dinámica del campo nos permite abordarla como algo más que una superficie coloreada<sup>5</sup>. El arte no se circunscribe al dominio exclusivo del espíritu, sino que, siguiendo a este autor, diremos que se inscribe en las cosas y en los cerebros. No es una elaboración prístina de pretensiones universalistas, sino una institución que se legitima a través del discurso y la práctica. Además, la relativa independencia respecto de determinaciones externas de la que se beneficia hace posible la autonomía relativa del campo y la doctrina de la estética pura, al tiempo que sustenta las figuras del crítico, creador y consumidor puros caracterizados igualmente por una mirada pura.

Los discursos que se han procurado para dar cuenta del funcionamiento del arte no han sido siempre los mismos, sino que encontramos posiciones antagónicas. Hay quienes han defendido la idea de que el arte no es sino una manifestación ideológica directamente derivada del contexto en el que se sitúa; otros lo identifican con los valores supremos de una nación; concepción a la que se oponen aquellos que lo consideran al margen de cualquier consideración mundana o ya en el siglo XX, quienes manejan enfoques más complejos que tienen en cuenta diversas variables en sus análisis. Vinçez Furió sitúa en el s. XIX el predominio de la concepción del arte como “función ética y educativa” (Furió, 2000: 44), es decir como instrumento para el cambio social sobre consideraciones de índole estética. Para explicar la proliferación de este tipo de reflexión hace referencia al surgimiento de “utopías románticas” (id.: 36) y del socialismo en un contexto de producción capitalista en el que los intereses de mercado se imponen sobre el bienestar civil. En este contexto se atribuiría al arte una componente liberadora, “una acción ética y formativa

---

<sup>5</sup> Nos gustaría insistir en que no consideramos arte únicamente aquellos valores consagrados por el mercado, ni que estos tengan una única función en cuanto objeto de lujo, sin embargo, para lo que ahora nos concierne nos remitiremos a este concepto específico.

sobre la colectividad” (íd.: 36) en un intento por integrar el arte en la sociedad<sup>6</sup>. Si desde esta posición se tenía una visión idealista del arte concibiéndolo como un medio a través del cual incidir en la realidad, Marx y Engels insistirán en la influencia que el contexto social tiene en el arte, haciendo alusión a diversos factores entre los cuales subrayan la relevancia de la base económica. La teoría marxista ha sido acusada de conceder un énfasis excesivo al aspecto económico desatendiendo otros factores. Como garante de esta “idea del arte como reflejo de la realidad” (íd.: 46) destaca la obra *Estética* (1963) de Lukács. La división clásica entre infraestructura económica —base material— y superestructura —jurídico política e ideológica— se presenta problemática para muchos analistas dado que la línea divisoria no es tan nítida como se habría pretendido.

En cuanto al arte, decir que su funcionamiento no responde directamente a la lógica económica, sino que esta influye en un campo relativamente autónomo que dictamina sus propias leyes, tal y como ha investigado en profundidad Bourdieu, para quien “las fuerzas sociales no actúan sobre el arte directamente, sino a través de la estructura del campo artístico” (íd.: 24). En esta línea, Wolff examina el modo en el que la ideología incide en el arte rechazando la «teoría del reflejo» según la cual este es un “mero reflejo de las estructuras y procesos sociales” (Wolff, 1997: 78).

Rehúsa interpretar la obra como producto directamente derivado de la ideología e introduce el concepto de mediación estética para dar cuenta de cómo la ideología afecta, pero atendiendo a la dinámica específica del campo que “siempre está mediatizada por el código estético” (íd.: 143). Propone una relación multidireccional entre diversos factores que determinan y posibilitan simultáneamente —si bien unos pueden adquirir mayor peso que otros— entre los que contamos el económico, el ideológico o la posición social. De modo que las obras no pueden derivarse de manera inmediata de un compendio de variables determinadas y determinantes, pero sí podemos plantear que “las actuales condiciones materiales de producción artística, tecnológica e institucional mediatizan esa expresión y determinan su forma en el producto cultural” (íd.: 79). No solo las condiciones económicas, sociales y culturales influyen en la praxis del arte. Los útiles materiales de los que se dispone, el tiempo y espacio dedicados, la solvencia económica, ya sea debida a la posición social familiar o en forma de ayudas, becas, etc. Es decir, las reglas específicas del campo y las condiciones de posibilidad de cada sujeto condicionadas por su posición dentro del mismo. Este “conjunto de reglas y convenciones” (íd.: 83) que conforman los códigos estéticos que condicionan la producción artística no son, siguiendo a Wolff, meramente materiales, trascienden este ámbito ya que “como sistemas de significación no lo son” (íd.: 83).

---

<sup>6</sup> Para información detallada consultar en capítulo: El siglo XIX: la estética y la ética bajo el impacto del progreso. En: Furió, V. (2000): *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.

Las convenciones artísticas no escapan a los condicionantes históricos, “la obra de arte en sí re-trabaja esa ideología en su forma estética, de acuerdo con las reglas y convenciones de la producción artística contemporánea” (id.: 83). Los valores que podemos discernir en una obra de arte operan en una doble dirección ya que no son solo respecto a la sociedad en que se ubican, sino también respecto al campo específico (autonomía del campo artístico) en el que se inscriben. Por ejemplo, cuando observamos una pintura de un desnudo de Mujer lo consideramos tanto en relación a las condiciones sociales de las mujeres como a la tradición histórico-artística del tema en la disciplina que nos ocupa.

El campo es para Bourdieu un espacio social de lucha que enfrenta los intereses de grupos varios en función del control de los diversos capitales y, que varía a lo largo del tiempo. Bourdieu retoma del marxismo dos conceptos clásicos: que la sociedad se estructura en clases y que estas están en constante lucha. Sin embargo, no considera operativa la división estructura/superestructura, en la medida en que para este autor lo cultural y lo material son indisociables. Para dar cuenta de las relaciones que se dan entre ambas esferas introduce la noción de campo. Un campo se constituye de un capital (saberes, técnicas, creencias...) y por la lucha entre grupos por su dominio. Alude a varios campos de producción cultural como el campo artístico, campo jurídico, campo científico, campo filosófico, etc. El campo del arte, el que a nosotros nos concierne, queda dividido en dos subcampos: el de producción restringida y el de gran producción. Este último se caracteriza por la producción de grandes volúmenes debido a que su interés principal no es la calidad del producto ofertado sino el número de ventas, en consecuencia, su autonomía respecto del mercado es menor que en el caso del primero. El de producción restringida, por el contrario, posee una mayor independencia con relación a los condicionantes externos. Este sería el campo del arte por el arte que rechaza —aparentemente— los intereses lucrativos y que este autor subdivide en vanguardia consagrada y vanguardia en vías o en lucha por la consagración. Bourdieu rehúye de la idea de un arte idealista para proponer un análisis de la génesis del campo que lo engloba y las nociones que lo sustentan. Señala la necesidad de un “análisis histórico y sociológico de la génesis y de la estructura” (2005: 422) del campo artístico. Se interroga acerca de cómo se origina y opera este campo, y quién posee en él el poder de consagración artística. Utilizando la terminología de Bourdieu, la autonomía del campo artístico es correlativa al planteamiento de la teoría estética del arte puro. Habitualmente se sitúan los orígenes de la estética europea en el s. XVIII con autores como Baumgarten, Winckelmann o Lessing que trataron de sentar unos criterios universales “para la clasificación, el juicio y la experiencia de la belleza y especialmente de las obras de arte” (Nead, 1998: 43). Bourdieu (2005) sostiene que las diversas teorías que defienden la idea de una estética pura son variaciones del análisis que hizo Kant. Analiza cómo la

elaboración desde la estética de un código específico hace posible que el campo emita sus propios juicios de valor sobre el objeto artístico o, dicho de otro modo, se elabora un discurso que permite mantener el control sobre su producción. Considera el campo artístico como un espacio de lucha entre productores por una posición dentro del mismo, al estar este poco institucionalizado las posiciones de los agentes resultan inestables y la luchas por la legitimidad y la posición son frecuentes (2005: 387). Así, caracteriza este espacio como de lucha continua por el poder de legitimación; artistas, críticos, galeristas, etc., están en continua pugna por situar sus productos en una posición preeminente dentro del campo. Este enfrentamiento de intereses es a menudo silenciado en beneficio de unos valores que se pretenden universales, al margen de consideraciones particulares. De modo que un espacio idealizado que representaría los más altos valores del espíritu oculta los intereses de aquellos que están en posición de imponer su criterio. Como acabamos de indicar brevemente, la estética idealista propone una noción de arte que la sitúa por oposición a los intereses mundanos, un arte del sentimiento, directo, sin mediatizar, que no se aprende, sino que se aprehende. Una normativa específica, unos productores excepcionales y un funcionamiento difuso caracterizan a este campo que dictamina sus propias reglas. Los agentes que conforman esta institución pertenecen a las capas cultas de la sociedad, los herederos del gusto que diría Bourdieu. Esta configuración al margen de lo cotidiano, además de permitir un grado de autonomía considerable, opera como un mecanismo de distinción. Este autor toma de Althusser la noción de “autonomía relativa”, quien la introduce con objeto de comprender la dinámica base/superestructura. Debido a que esta última no se halla siempre directamente derivada/producida por las condiciones económicas es preciso introducir este concepto que da cuenta del funcionamiento de campos “históricamente eficaces por sí mismos” (Wolff, 1997: 101). Este concepto permite a Bourdieu analizar el campo de producción artística como universo regido por sus propias leyes, pero a su vez influenciado por aspectos económicos que no son reconocidos. Bryson, al igual que Bourdieu, rechaza una determinación absoluta de la base sobre la superestructura para adoptar el punto de vista de una “interacción dinámica” (Bryson, 1991: 157). La práctica de la pintura no puede entenderse como una actividad dirigida desde las instancias del poder, sino como la praxis de unos individuos históricamente situados que operan dentro de un campo relativamente autónomo, así pues “son agentes que operan por elaboración en la materialidad del signo visual” (1991: 157).

En el seno del campo artístico se dan también luchas por los beneficios y el poder que la legitimidad comporta. Las diferentes corrientes que integran el campo artístico elaboran un lenguaje específico cuyo dominio es indispensable para jugar al juego, que diría Bourdieu. Esta especificidad otorga al campo una independencia considerable respecto de otros ámbitos,

con la ventaja de poder controlar las normas que lo caracterizan evitando así un intrusismo no deseado. La producción de un modo específico de reflexionar, de sentir, de ver el arte que es solo accesible a un número reducido de privilegiados es una forma de ideología, una manera de mantener el producto alejado de los no iniciados. Esta apropiación de parte del campo cultural se fundamenta sobre unos valores que se afirman inherentes al objeto, así que estos adalides del buen gusto en lugar de hacer patente su posición e intereses defienden un discurso purista y purificador. La ortodoxia que circunscribe al objeto artístico lo eleva sobre cualquier objeto mundano, carece de función al margen de la contemplación, no obstante, su precio de mercado suele ser cualquier cosa menos desinteresado. En definitiva, la estética idealista concuerda con los intereses de unos individuos con una posición privilegiada, lo cual no quiere decir que se limite a este grupo; artistas, estudiantes de bellas artes, profesorado, públicos, etc., pueden compartir/asumir este punto de vista aun cuando no se corresponda con sus intereses de clase. La concepción del arte idealista parece tener un vasto influjo, tanto entre los que “entienden” como entre los que no, unos porque dominan las claves y los otros porque al no dominarlas se resignan. Son precisamente aquellos que ignoran o que, por el contrario, ocultan el funcionamiento del campo quienes pueden continuar creyendo o defendiendo la concepción utópica del arte, es decir, desde una posición ilusa o una cínica. Muchos concedores del campo mantienen esta última en un intento por conservar su capital económico, cultural, social, etc. Si en algún momento la autonomía del campo artístico pudo deberse a la voluntad de unos artistas que reivindicaron su derecho a crear al margen de prescripciones instituidas, hoy en día esta ideología parece tener más en común con intereses crematísticos que con sueños de libertad.

El campo artístico funciona negando su dimensión económica, aduciendo que su único interés radica en la cualidad estética de la obra. La ideología carismática, tal y como la denomina Bourdieu, pretende dotar al campo de una autenticidad y un distanciamiento de los intereses crematísticos que dominan los demás aspectos del ámbito social. Esto es posible por la autonomía relativa de la que goza el campo, que elabora su propia normativa. Presenta un “modelo económico invertido” (Bourdieu, 2005: 320) que bajo la bandera del desinterés va acumulando capital simbólico que a la postre revierte en beneficio económico. Así, el campo del arte como “universo relativamente autónomo” (í.d.: 213) se pretende independiente del resto de esferas sociales y rechaza el interés pecuniario, dando lugar a un tipo de “economía al revés” (í.d.). Distingue dos lógicas económicas, el mercado del arte restringido que aparentemente se desarrolla al margen de intereses lucrativos dando prioridad a una acumulación de capital simbólico que a la postre desemboca en beneficios crematísticos y un mercado del arte masivo que produce en concordancia con la demanda del público y cuyo interés no radica en la

originalidad o la calidad del producto sino en su rentabilidad inmediata (íd.: 214-5). Podemos concretar estas dos líneas con el ejemplo de galerías de vanguardia, dirigidas a un público restringido y con apuestas por artistas a largo plazo y galerías que exhiben paisajes u obras más asequibles para el gran público. En el campo editorial y musical también encontramos la opción del “best seller” y el pop, frente a escritores y músicos elitistas para “aficionados expertos”. En consonancia podemos distinguir dos principios de jerarquización, uno heterónimo que vendría delimitado por el capital económico y otro autónomo delimitado en función del capital simbólico, modelos que caracterizan ambos mercados. En lo que al campo restringido se refiere no existe una relación directa entre la oferta y la demanda, sino una “homología entre el espacio de los productores y el espacio de los consumidores” (íd.: 370). Este campo apela al desinterés y, sin embargo, algunos de los productos que comercializa tienen precios desorbitados. Al negar el valor económico de su empresa el artista y el intermediario están legitimando el valor artístico de su obra, que no tendría precio. Paradójicamente y mediante una operación de consagración aquello que no se puede comprar se transforma en algo que difícilmente puede adquirirse —dado su elevado costo—. Es un símbolo de distinción, entre el coste de producción de la obra y su precio final encontramos un abismo insondable, es un medio para que la pieza y el dominio del campo permanezcan bajo el poder de las élites adineradas.

Por otro lado, debemos de tener en cuenta las modas o tendencias que marca el mercado, que no son sino un recurso para ampliar la demanda y la venta. Si un vestido o un cuadro sirviera para siempre se compraría mucho menos, pero el adinerado que pretende exhibir su cultura —o capacidad adquisitiva—, no puede mostrar a sus amistades que su colección se ha quedado, por ejemplo, en el pop art, deberá enseñar también obras más actuales.

La inaccesibilidad de la obra de arte funciona desde diversos ámbitos, como veremos sucintamente en el siguiente comentario introductorio. En ocasiones resulta un producto imposible de adquirir, en otras su hermetismo provoca un rechazo por parte del espectador. El capital económico constituye un obstáculo insalvable, el capital simbólico, sin embargo, puede ser un impedimento mayor al imposibilitar incluso un acercamiento; no disponer del capital suficiente para adquirir obras de arte no implica que no pueda disfrutarse con el mismo, contemplarlo en museos, libros, etc. No es infrecuente que los artistas, críticos o intelectuales se vean a sí mismos como personajes adelantados a su época y que el gran público no comprenda su mensaje no hace sino ratificar su intuición. Esta dificultad doble que comporta el acceso a la obra es interpretada por Bourdieu como un mecanismo de distinción, las piezas del mercado restringido que han sido consagradas están en posición de ser adquiridas por muy pocos bolsillos mientras su disfrute en galerías, museos, etc., se limita, en general, a personas formadas en el campo o intelectuales.

## 2.2. Las posiciones, disposiciones y tomas de posición

La noción de *habitus* da cuenta de cómo los modos de pensar, razonar o sentir que las personas adquieren y desarrollan se sitúan dentro de un contexto determinado y en unas condiciones particulares llegando a constituirse en parte inherente de las mismas. Este planteamiento permite comprender la formación social de estos fenómenos evitando simplificarlos a posturas reduccionistas, como un mero subjetivismo que incidiría en la libertad absoluta del agente o un determinismo implacable que observaría al individuo como absolutamente condicionado. Retomamos las palabras del autor cuando escribe que “la herencia acumulada por la labor colectiva se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles” (Bourdieu, 2005: 348). La época y el lugar en el que uno nace, la familia, las posibilidades económicas, educativas, etc., hacen plausible tomar una dirección determinada en detrimento de otras posibilidades, favorecen a la vez que limitan tipos determinados de desarrollo. Si aceptamos que el devenir de una persona se halla condicionado por las posibilidades que su entorno inmediato dispone, podremos también suponer que las obras son creadas en un contexto particular que es, a su vez, un marco susceptible de determinar. El autor rechaza el tipo de análisis reduccionista que hace derivar la obra de un artista de un origen social, pero insiste en una interrelación entre las posiciones, disposiciones y tomas de posición. Las decisiones, consideraciones, etc., de un artista no están directamente provocadas por una posición —la realidad se presenta más compleja—, pero sí estrechamente relacionadas. Así como la posición ocupada depende de las elecciones realizadas en un pasado, que están a su vez relacionadas con la posición social, económica, política, cultural, etc., Por ejemplo, aquellos que poseen un capital cultural elevado se consideran representantes de unos valores excepcionales cuya posesión los distingue del ámbito mundano<sup>7</sup>. Según Bourdieu este funcionamiento no responde a un plan previamente trazado, a unos intereses claramente delimitados sino a las disposiciones de unos agentes posicionados dentro del campo social.

El “espacio de los posibles” (í.d.: 401) funciona como un reglamento interno “cuyo conocimiento y reconocimiento constituyen el verdadero derecho de entrada en el campo” (í.d.). Según el análisis que realiza, el espacio de los posibles es límite y posibilidad simultáneamente, permitiendo el desarrollo de unos preceptos, pero a la vez imponiendo sanciones, diferenciando aquello que es

---

<sup>7</sup> En un documental, dirigido por Daniel Hernández, Antoni Tàpies decía que con su trabajo pretendía movilizar la conciencia de la gente constituyendo así una *meditación profunda de la realidad*, razón por la cual su obra no encontraba un público extenso. Este pintor habla en clave idealista aduciendo que el arte va un paso por delante de su tiempo y es por ello que la mayor parte de la sociedad del momento no lo comprende.

válido y por tanto factible de aquello que debe permanecer a las puertas del templo. Insiste en la importancia de los intereses de los agentes motivados, en buena medida, por su posición y disposiciones. “La concordancia (...) es absolutamente estricta entre las inclinaciones de los agentes y las exigencias inscritas en las posiciones que ocupan, siendo esta armonía socialmente establecida muy adecuada para propiciar la ilusión de la ausencia de toda determinación social” (í.d.: 400).

Siguiendo con esta lógica, la elaboración de una obra no es un proceso unidireccional, no surge de manera espontánea y desvinculada de cualquier consideración externa, sino que se ve afectada por el espacio de los posibles, la posición, disposiciones y toma de posición del autor, y simultáneamente puede también repercutir en su entorno. Estas influencias son a menudo negadas por los representantes de la estética idealista que “enmascaran para aquellos mismos que llevan a cabo esas elecciones los beneficios materiales o simbólicos que les están asociados (por lo menos a largo plazo) y que tan sólo excepcionalmente se presentan como tales, en la lógica del cálculo cínico” (í.d.: 351).

### 2.3. Dos grandes fetiches del campo: el artista y la obra

Para comprender las condiciones que posibilitan el funcionamiento de la ideología del arte por el arte es preciso remitirnos, según Bourdieu, a “una doble deshistorización, de la obra y de la mirada” (Bourdieu, 2005: 419). En paralelo a la elaboración del campo artístico como entidad relativamente autónoma se elabora un tipo de mirada específica que pone en suspenso cualquier interés añadido al objeto artístico. La estética europea, que se desarrolla a partir del s. XVIII, intentó crear unos criterios universales para abordar las obras de arte en relación a la belleza. Bourdieu defiende que las diferentes teorías que defienden la idea de una estética pura son modificaciones del análisis kantiano (í.d.: 419). El filósofo alemán en la *Crítica del juicio estético* (1790) mantiene la división forma/materia y propone una distinción entre placer sensorial y placer contemplativo. El primero, inmediato y asociado a los sentidos es considerado de índole inferior; el segundo, de tipo reflexivo es valorado como superior.

La visión de la belleza pertenece a esta segunda clase, aunque se percibe por la vía de los sentidos su contemplación exige un proceso reflexivo que la sitúa por encima de las satisfacciones corporales. En la teoría estética posterior la noción de que el objeto artístico requiere la suspensión de la racionalidad para ser aprehendido de forma desinteresada tendrá gran influencia, no tiene ningún fin fuera de sí mismo y “los deseos y ambiciones del observador deben suspenderse en el acto de la pura contemplación” (Nead, 1998: 45).



En el s. XIX Schopenhauer, siguiendo a Kant, definió la experiencia estética de forma idealista como “simple contemplación” (Méndez, 2009: 20). Para ello el observador debería dejar en suspensión su capacidad de interpretación, debería evitar mediatizar el objeto con el pensamiento racional y abandonarse a la pura aprehensión. El desarrollo de las teorías estéticas coincide con el auge de la industrialización, oponiendo el valor espiritual, intrínseco de la obra artística, a la mercantilización de lo cotidiano. En *Fundamentos Marx* establece una comparación entre el trabajo propio de las sociedades capitalistas y el artístico. El primero estaría alienado y dependería directamente de las condiciones del mercado mientras el segundo se muestra —al menos en apariencia— libre de las imposiciones del mercado, pasando “a verse como una forma ideal de producción” (Wolff, 1997: 32). De este modo, al hacerlo derivar de necesidades intrínsecas, la producción del artista puede revestirse de un carisma genuino. Terry Eagleton analiza la estética como productora de una ideología idealizante que eleva la obra a un estatuto sagrado en el momento en que su utilidad pragmática es cuestionada (Nead, 1998: 136-7). Un modo de ver desinteresado característico de las clases privilegiadas que pueden permitirse poner en suspenso el recurso a las necesidades materiales. En definitiva, “la invención de la mirada pura se efectúa en el movimiento mismo del campo hacia la autonomía” (Bourdieu, 2005: 438). Posición, a su vez, cínica proviniendo de aquellos que acumulan riquezas materiales en mayor grado, a las que de ningún modo renunciarían.

Uno puede hacer como si se desprendiese del interés material a sabiendas de que lo tiene garantizado. El objeto y el modo correcto de aprehenderlo se articulan en la misma dinámica y su delimitación corresponde a los herederos del capital cultural, usando las palabras del autor. De modo que “el punto de vista estético es lo que crea el objeto artístico” (í.d.: 421), el valor de la obra es consustancial a la lógica del campo. La obra adquiere su valor en el reconocimiento de los agentes pertinentemente dotados, es decir “la mirada del esteta es lo que constituye la obra de arte como tal” (í.d.: 425). No obstante, las disposiciones de este están, asimismo, históricamente constituidas por el propio campo en una “relación de causalidad circular” (í.d.). El campo posibilita la emergencia del producto y el agente mientras estos, a su vez, hacen posible la existencia del primero.

El campo artístico, conformado por agentes e instituciones, produce e instituye la creencia en la obra de arte, asignándole así su valor. Bourdieu denomina *illusio* a la “creencia colectiva en el juego” (í.d.: 340) que posibilita seguir considerando el objeto artístico como entidad mágica autocontenida, es decir, “el hecho de intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego mediante la creencia en el valor de ese juego” (García Canclini, 1990: 13). De forma que:

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. (Bourdieu, 2005: 339)

La autenticidad de la pieza viene secundada por su precio, la cotización que alcanza en el mercado es garantía de su excelencia y a su vez promueve un mercado realmente restringido, tal y como sucede con otras mercancías la escasez y consiguiente dificultad para adquirir un bien hacen que su costo se incremente. Objetos sagrados deificados por oficiantes igualmente consagrados testimonian la existencia de un ámbito divinizado cuyo acceso queda restringido a los iniciados. El resto puede abonar la entrada al templo, pero, como dice Bourdieu, no accederá a las claves al carecer de la competencia requerida que le permitiría acercarse al objeto de contemplación. “El juego hace la *illusio*” (íd.: 425). La sacralidad de estos productos consagrados introduce una diferencia irreductible respecto de los objetos de uso común.

El precio de una obra condiciona su posición en el campo y la atestigua. Si vale tanto será por algo y si usted no comprende es porque no sabe. Esta dinámica se inscribe en el campo artístico “como lugar en el que se produce y se reproduce sin cesar la creencia en el valor del arte y en el poder de creación de valor que pertenece al artista” (íd.: 428). El discurso estético construye así su objeto. La contemplación de la obra constituye un dictamen pasivizador que garantiza el *statu quo*, la continuidad del campo artístico. Esta epistemología de la estética no admite un análisis crítico de sus presupuestos ya que se pretende fuera del tiempo y lugar, creando así una “ilusión de universalidad” (íd.: 420). La creencia en el valor del arte “se basa en el olvido activo de la historia de la cual es producto la obra” (íd.: 423). El credo del arte por el arte se autoconsagra como experiencia universal obviando el contexto histórico y social en el que se ubica, aquello “que es el producto del privilegio” (íd.: 424).

Esta ideología carismática es igualmente aplicable al creador dentro del campo artístico, donde los productores culturales luchan entre ellos por una posición en el campo y donde se da también un conflicto por la definición legitimada del término artista. “A través de la imposición de la definición dominante (...) tratan de delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición” (íd.: 332).

Adentrándonos en el s. XIX Wolff señala dos aspectos decisivos en la conformación del artista “fuera de serie”. El primero de ellos sería el desarrollo del individualismo en conjunción con el desarrollo del capitalismo y el segundo la detentación del mercado del arte por marchantes, quedando el artista sin el respaldo económico que los mecenas podían proporcionar.

En consonancia con el modo de producción capitalista, culmina la emancipación del artista

respecto de las vías tradicionales de adquisición de obra: “Iglesia, mecenas y Academias” (Wolff, 1997: 32). “El mito del artista (...) proscrito (...) persiste como idea de un tipo social, y en cierta forma hace que una figura histórica se transforme en una definición universal” (í.d.: 25). El artista puro reclama un arte no servil, autorreferencial, que busca constituirse en el objeto mismo de su propia razón de ser. Rechazando así cualquier sumisión a los criterios normativos reificados por la academia, élite que conservaría unos valores reaccionarios e inamovibles que obstaculizarían la creación; así como el arte politizado que denunciando injusticias sociales se pretendería vehículo ético, al servicio también de unos intereses determinados. El arte “auténtico” no se doblegaría a intereses particulares, ni políticos, ni económicos, siendo un ejercicio del espíritu que se alza sobre los intereses mundanos. Reniega del pensamiento racional mediatizado por la comprensión del objeto artístico y reivindica un acercamiento emocional, desinteresado, al margen de cualquier consideración ética o estética; como dice Bourdieu “una obra que se sitúa «más allá de la moral, más allá de los pudores y de las purezas»” (Bourdieu, 2005: 212)<sup>8</sup>. Pero el artista no se sitúa de un salto más allá de sus contemporáneos mundanos constituyéndose en héroe inmaculado de alguna galaxia pura, sino que opera de acuerdo, o en desacuerdo, pero inscrito en la lógica específica del quehacer artístico, así como en un contexto social e histórico determinado, dentro del cual ocupa una posición y tiene una ideología que no siempre es evidente o manifiesta. Así, “la conciencia política y las posibilidades de innovación estética del artista están arraigadas en el proceso histórico social” (Wolff, 1997: 116).

Si, como no dejan de proclamar los estetas, la experiencia artística es una cuestión de sentido y de sentimiento, y no de desciframiento y de razonamiento, es porque la dialéctica entre el acto constituyente y el objeto constituido que se solicitan mutuamente se efectúa en la relación esencialmente turbia entre el habitus y el mundo. (Bourdieu, 2005: 467-8)

Un arte sin función, meramente contemplativo cuyo fundamento o razón de ser radica en sus cualidades intrínsecas, es decir, su valor es transhistórico —valor que, de hecho, es cuestionable—. El arte y el artista puros son un producto que se opone a los valores mercantiles de la burguesía y los criterios reguladores de las “burocracias de Estado” (í.d.: 382). El campo artístico constituido como espacio relativamente autónomo dictamina su propia normativa creando así las condiciones necesarias para la creación de la obra de arte y el artista autocontenidos. Una vez creadas estas posiciones, como dice Bourdieu, su ocupación no requiere el mismo grado de sacrificio que habrían realizado aquellos que las instituyeron.

---

<sup>8</sup> Zola citado por Bourdieu, fuente original en: Zola, É. (1923): *Mes haines*. París: Fasquelle.

Es decir, el carácter extremo que presentaban estos personajes en su origen se halla bastante diluido en la actualidad, el “artistazo” ya no precisa ser un bohemio maldito en tanto en cuanto la etiqueta de excéntrico parece suficiente. Ser un tanto “rarito” puede ser un aval que ratifique el distanciamiento de esa figura singular respecto del común genérico, el vulgo.

Recapitulando, el campo de la producción artística restringida se limita a un selecto grupo de expertos que instituyen el valor de sus productos a través de diversos mecanismos. Nos hemos referido ya al proceso de autonomía gestado a propósito del arte, en la producción de una mirada específica, de un productor y un producto singulares, así como de unos comentaristas y consumidores selectos. Como hemos mencionado al comienzo del capítulo, los intereses de clase son consustanciales a la ideología que profesan. No es una ingenua coincidencia, en el seno de esta dinámica cabe insistir en la indisolubilidad de los intereses económicos y los sistemas ideológicos. El arte puede servir a un doble propósito, por una parte, funciona como un dispositivo de distinción, otorgando así prestigio a los guardianes del gusto; por la otra, satisface unos anhelos lucrativos. Hadjinicolaou, entre otros, sostiene que el envite entre ideologías estéticas es motivado por intereses económicos. El campo del arte ha sido tradicionalmente observado al margen de estos dos ámbitos (Bartra, 1987) y, sin embargo, se vincula con ambos. Este interés desinteresado, que diría Bourdieu, se basa en una omisión premeditada del interés monetario. El arte sufragado por el Estado, los museos públicos, así como las universidades, que en un principio podríamos considerar más democráticos, resultan influenciados por los intereses comerciales de las grandes galerías. La política, el arte o los sistemas de pensamiento aparentan una neutralidad que quisiera garantizar su integridad y desinterés respecto de intereses crematísticos, posición difícil de aceptar hoy en día. No resulta convincente pensar el arte como producto de un espíritu inmaculado, sino que siguiendo a Wolff podemos entenderlo como una “economía política de la producción cultural” (1997: 63).

### 3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA DIFERENCIA SEXUAL Y SU REPRESENTACIÓN EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

*Los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla.*

(Marco Tulio Cicerón)

Para analizar la incidencia del discurso sexual en las producciones artísticas, es necesario observar primero cómo ha sido elaborada esta diferenciación entre mujeres y varones desde diversos ámbitos. Los valores esgrimidos, así como los métodos utilizados, difieren en gran medida, sin embargo, coinciden en tratar de fundamentar la dominación de las mujeres por parte de los varones. A través de teorías más o menos elaboradas los varones han tratado de dar legitimidad a sus posiciones de poder. Por ejemplo, hubo quienes pensaron que la desigualdad era un asunto de gradación, no alcanzando las mujeres la excelencia requerida para constituirse en varones; otros, por el contrario, adujeron una tara de orden espiritual, siendo exclusivamente los varones creados a imagen y semejanza de Dios. La constitución biológica ha sido, asimismo, esgrimida como origen de esta consideración desigual. También los hay que fundamentan esta asimetría en requerimientos de orden social, cada sexo se especializaría en unas funciones con objeto de mejorar el desarrollo humano, o quienes hacen referencia a un desarrollo psíquico diferencial. Una falta de calor, una falta original, una falta biológica, una falta de suerte en el reparto de tareas o una falta de pene, habría situado a las mujeres en una posición jerárquica inferior a la de los varones. Se ha utilizado una gran variedad de recursos para sexualizar a las mujeres de manera diferencial y en este tipo de teorías las relaciones de poder se ocultan detrás de referencias a “hechos” supuestamente naturales o espirituales.

Para tratar de comprender cómo se gestan este tipo de ideas vamos a remontarnos a épocas anteriores a la historia contemporánea. No vamos a hacer un examen exhaustivo ya que no es el objetivo de esta investigación, pero sí vamos a recoger una serie de datos que nos son de utilidad para mostrar la naturaleza construida de un conjunto de ideas que se han tomado o se toman como verdades incontestables. Quizá podría objetarse que son divagaciones postergadas, sin embargo, no pensamos que sea así. Puleo sostiene que estudiar el discurso filosófico anterior “no es un anacronismo folklórico” sino algo necesario “en tanto ha contribuido a designar los lugares “naturales” de hombres y mujeres a lo largo de los siglos” (Puleo, 2000: 62). Además de ser de utilidad para comprender cómo se han ido gestando determinados saberes en Occidente, la confrontación de teorías tan dispares, que estuvieron en boga en su momento y luego fueron abandonadas, deja patente su inconsistencia e incluso su antagonismo.

### 3.1. La sexualidad: de la naturaleza innata al constructo cultural

A continuación, recopilaremos una serie de referencias teóricas acerca de la construcción de la sexualidad en Occidente, cuyo objeto estriba en una mejor comprensión del tema. Remontarnos brevemente hasta periodos como el de la Antigua Grecia nos ayuda a comprender la gestación de un tipo de pensamiento que imagina a las mujeres inferiores a los varones. Asimismo, tendremos ocasión de valorar propuestas muy diferentes entre sí, cerciorándonos de la amplitud de la imaginación humana en temas que, sin embargo, suele pretenderse objetiva. Es de dominio general que en muchas corrientes de pensamiento o religiones el alma humana se cree inmortal, fin verdadero, mientras que la realidad mundana, la vida, no sería más que un sucedáneo temporal. Un tema amplio y complejo en el que no nos es posible profundizar, sirva para subrayar esta longeva dualidad y la influencia que tendrá en la identificación de la Mujer como materia, como ser sexuado y, por lo tanto, de naturaleza inferior. Ya en la Grecia antigua encontramos a los pitagóricos, que postulaban la división entre el cuerpo material y el espiritual, siendo este último el que adquiriría mayor prestigio. Platón también esgrime este planteamiento en el “Mito de la caverna” en el libro VII de *La República*, donde desarrolla una teoría según la cual la realidad se divide entre el mundo sensible y el inteligible. El segundo sería eterno, el mundo de las esencias, se accedería a él a través de la razón y sería el verdadero; el primero sería su copia imperfecta, donde operan los sentidos y es de carácter finito. Este dualismo entre materia y espíritu, que se encuentra en la filosofía griega, será reelaborado por la religión cristiana. Siendo la vida terrenal efímera y la espiritual el verdadero propósito, se acabarán condenando los placeres de la carne por desviar al ser humano de su cometido. Sin embargo, en el Antiguo Testamento no se trataba de forma extensa el ámbito del sexo, siendo:

El punto de vista predominante (aquel que) subrayaba el goce del sexo, aconsejaba la fecundidad y daba por descontado que el matrimonio y la paternidad eran naturales (...) Jesús condena el adulterio y el divorcio. Pero en ningún lugar estigmatiza los impulsos eróticos como inherentemente malos. (Bellioti, 1995)

Originariamente la expulsión del paraíso era considerada como una falta de desobediencia, los protagonistas tomaron la fruta del árbol del conocimiento que previamente les había sido vedado, es decir, la falta radicaba en un anhelo de saber. No obstante, San Agustín de Hipona relacionó esta transgresión con la sexualidad, interpretación que tendría gran influencia en el cristianismo (íd.: 78). Con este autor se operó un cambio en la concepción de la unión sexual, si el mencionado acto se consideraba “un calentamiento inevitable del cuerpo” (Laqueur, 1994: 117) el cristianismo

lo concebirá como una flaqueza de la voluntad. Un deseo considerado de origen natural pasa a ser asimilado a una falta moral y los genitales, especialmente los de las mujeres, se relacionan con la vergüenza (Blackledge, 2005: 67). Siguiendo la estela de San Pablo (“Loable cosa es en el hombre no tocar mujer”) y San Agustín de Hipona (“Entre heces y orina nacemos”), Tomás de Aquino “dio forma definitiva con la doctrina de la «equivalencia y subordinación»” (Casanova; Larumbe, 2005: 325), según la cual varones y mujeres eran semejantes a Dios en el plano del alma, sin embargo, en el aspecto corporal solo ellos eran reflejo de Dios siendo ellas inferiores. Así pues, observamos cómo para la doctrina cristiana la carne se convierte en pecado y esta, a menudo, se hace acompañar por la belleza, que cuando es “femenina” ha sido considerada desde antiguo como mascarada que esconde una realidad terrible, incluso hedionda. Odón de Cluny se preguntaba: “¿cómo podemos desear estrechar en nuestros brazos un simple saco de excrementos?” (Navarro, 2002: 20). El *Malleus Maleficarum* (*Martillo de las Brujas*) escrito por Heinrich Kraemer y Jacob Sprenger reza lo siguiente: “Su aspecto es hermoso; su contacto es fétido, su compañía mortal” (Puleo, 2000: 46). Estas dos citas son un indicativo de la consideración que de las mujeres tenían algunos santos padres.

En el s. XVII encontramos otro tipo de ideas de la mano de los filósofos Hobbes y Locke, quienes postulan que la subordinación de las mujeres no es de base natural ni divina, sino funcional (Laqueur, 1994: 270-1). Locke en el primero de los *Dos Tratados sobre el gobierno civil* (1698) objeta contra el gobierno patriarcal de origen teológico, que concentra el poder en la figura del monarca, para proponer un gobierno basado en el pacto entre iguales y que responda a los intereses de la mayoría. Sus ideas liberales entran en conflicto con el papel subordinado que asigna a las mujeres siguiendo preceptos divinos, tal y como ha apuntado Cristina Molina Petit en *Dialéctica feminista de la Ilustración* (Puleo, 2000). Reniega de los altos designios celestiales que justifican el sometimiento del ser humano y, sin embargo, utiliza estos argumentos que rechazaba para someter a las mujeres a los varones.

Durante los s. XVIII y XIX la iglesia pierde la influencia social que había tenido durante siglos y en su lugar se asienta la ciencia, de pretensión objetiva. La Revolución francesa, junto con la Revolución Industrial, posibilita un cambio de modelo epistemológico, del religioso al científico. El individuo moderno surge en el Renacimiento con la legitimación de la razón frente a la tradición. Los vínculos sociales se debilitan y el sujeto se enfrenta a la soledad. Descartes pone en duda el conocimiento que proviene del exterior por vía sensorial, los sentidos son engañosos y el verdadero saber proviene de la reflexión. Se inician las “filosofías del sujeto” (Fernández, 1993: 33) en las que la idea de individuo adquirirá gran relevancia. El fin del Antiguo Régimen deja paso a sociedades de consenso democrático en las que todos los individuos son iguales ante la ley,

“iguales en tanto portadores de un mismo sistema categorial para interpretar la realidad. Todas las subjetividades bajo la legalidad de la Razón” (í.d.: 33).

La deficiencia de la fe cristiana para interpretar la realidad se hace evidente y las explicaciones teológicas son sustituidas por otras de carácter científico, que se definen como neutrales y objetivas. El método científico se rodea de un halo de veracidad que se contrapone al discurso místico religioso y la sexualidad se convierte en objeto de estudio. Hasta finales del s. XVIII la sexualidad no gozaba de la centralidad que detenta hoy en la identidad del ser humano (Laqueur, 1994), mientras que hasta el s. XIX su control había girado en torno a la figura del sodomita e incluía aquellas prácticas que no estaban destinadas a la procreación y que se consideraban *contra natura*. A finales del s. XIX, con los estudios de Richard von Krafft-Ebing, Havelock Ellis y Magnus Hirschfeld, surge lo que se ha denominado como *scientia sexualis*, que ya no considera los comportamientos sexuales desde la óptica eclesiástica sino en términos de normalidad o anormalidad. Aquellos comportamientos concebidos como pecados “son transformados en enfermedades” (Osborne; Guasch, 2003: 6) y clasificados en tipologías, pasando a ser el sodomita un perverso. Foucault señala un punto de inflexión en la consideración del sexo en los siglos XVIII y XIX, bajo la óptica burguesa es normativizado como heterosexual y se definen dos polaridades opuestas pero complementarias que corresponderían a lo femenino y lo masculino respectivamente (Armstrong, 1991: 9-10).

El término sexualidad, con el significado que le atribuimos hoy en día, surge en el s. XIX, anteriormente su utilización estaba restringida al ámbito de la biología y de la zoología. En 1889 aparece en un libro que trata de dilucidar por qué hay enfermedades de las que los varones se ven libres y que sin embargo afectan a las mujeres, “la respuesta era la “sexualidad” femenina” (Giddens, 1998: 31)<sup>9</sup>. Esta aseveración se da en un contexto en el que el deseo de las mujeres es considerado anormal y se pretende regular. La sexualidad ha sido, frecuentemente, considerada como algo intrínseco, inscrito en la naturaleza humana, como un factor que antecede a las elaboraciones sociales de la vida en colectividad.

En *La voluntad de saber* (1992) Foucault señala un interés creciente por la sexualidad. Postula el paso de una sociedad gobernada por criterios religiosos y coercitiva con la sexualidad a otra en la que pasará a ser regulada por diversos mecanismos. Sitúa a finales del siglo XVIII el surgimiento de una “tecnología del sexo” (1992: 141) que se opone a los criterios morales y pecaminosos que esgrimía la iglesia. Las disciplinas médica, pedagógica y económica hicieron “del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto de Estado” (í.d.). La primera se ocupaba de la sexualidad de las mujeres, la segunda de la de los niños y la tercera estaba asociada a criterios demográficos y a la

<sup>9</sup> Giddens extrae la información de Health, S. (1982): *The sexual fix*. Londres: Mc Millan.



regulación de la natalidad. En este análisis nos ceñiremos a los aspectos relacionados con la sexualidad de las mujeres, no obstante, observaremos cómo esta es la protagonista indiscutible de los tres ejes definidos por Foucault. La masturbadora crónica —término usado para referirse a aquellas mujeres autosuficientes que practicaban la masturbación, consideradas enfermas por la medicina y, por ende, por la sociedad—, mantuvo ocupados a numerosos intelectuales que definieron esta práctica como femenina y revelaron las consecuencias nefandas que de su ejercicio se derivarían. La medicina se encargó de aportar evidencias científicas que atestiguaran la “natural” inferioridad de las mujeres, así como la entera dependencia de su sistema ganglionar. Por último, el Estado y los intereses burgueses, con sus prácticas demográficas redujeron a las mujeres a un mero receptáculo reproductor de la especie.

En el s. XIX la burguesía llevó a cabo una biopolítica<sup>10</sup> del cuerpo que tendrá un carácter normativo, heterosexual y moralizante, destinada a regularizar los comportamientos sexuales privados mediante “el control de las mujeres, los niños y la sexualidad no reproductiva” (Sohn, 2006: 108). En este proceso las mujeres han constituido un objeto de estudio privilegiado, abordado por disciplinas del conocimiento tales como la medicina o la ginecología, que las imaginaron dominadas por el útero, por las gónadas, etc., de modo que cuando su “naturaleza” adquiría demasiado protagonismo devenían histéricas. La psiquiatría se ocuparía también de este tipo de afección, la criminología centraría su interés en las prostitutas, la antropología dirigiría su atención hacia las mujeres atávicas o animalizadas mientras que la filosofía parece ofrecer una amalgama de ideas variadas. En este apartado examinamos cómo se conceptualiza el cuerpo sexual de las mujeres desde diferentes campos, con la intención de que esto nos sea útil tanto a la hora de comprender los estereotipos como de analizar las obras. Hemos de tener en cuenta que los prejuicios, muchas veces esgrimidos como “verdades” por los saberes legitimados, no surgen del vacío, sino que se inscriben en desarrollos históricamente situados.

Foucault sostiene que las nuevas formas de regular la sexualidad no son meramente represivas sino formas de ejercer poder y control. Propone el paso de un *ars erotica* a una *scientia sexualis*, de modo que los saberes que pertenecían a las “clases subalternas” (Osborne; Guasch, 2003: 8) y eran de transmisión oral se transfieren “al Estado y a los expertos” (id.) que las regulan por escrito. Foucault interpreta este impetuoso interés por el sexo como una preocupación por el cuerpo por parte de la burguesía, ahora dominante.

Si, por una parte, funcionaba como un mecanismo de distinción, tal y como la aristocracia había hecho con el valor atribuido a la línea sucesoria, a la sangre noble, si la sangre era el asiento de la

---

<sup>10</sup> Foucault utiliza este término para hacer alusión a un control por parte del estado de los aspectos relativos a la vida de las poblaciones.

superioridad aristocrática; el sexo y la salud serán el equivalente para la burguesía, adquiriendo el cuerpo una posición de primer orden. Por otra parte, se trata también de constituir una clase sana y fuerte que garantice el porvenir. Recordemos que en el s. XIX se publican *El origen de las especies* (1859) y *La descendencia del hombre* (1871) de Darwin, cuyo planteamiento tuvo una gran importancia, llegándose a cuestionar el lugar que ocupaba el ser humano en la sociedad. El credo religioso pierde preeminencia y el consuelo de la inmortalidad del alma se torna insatisfactorio. El sexo pasa a pensarse como un mecanismo para la conservación de la especie y la naturaleza como un espacio sujeto a leyes que escapan al dominio del ser humano y que, sin embargo, lo incluye. El ser humano deja de considerarse el centro del universo<sup>11</sup> y se descubre dependiente de fenómenos que no puede controlar. El desarrollo de las especies se entiende como un progreso en cuyo transcurso estas evolucionan a mejor, adaptándose al medio circundante donde sobrevive el organismo más apto, sin embargo “su composición genética comporta un potencial regresivo que puede significar, incluso, su extinción” (Cortés, 1997: 152). La teoría de la selección sexual, estudiada en animales y aplicada a los humanos, postula que los machos compiten por aparearse con las hembras y garantizar así su descendencia, los más fuertes sobrevivirán en detrimento de los débiles asegurando la evolución “positiva” de la especie. En este contexto la herencia y la idea de progreso adquieren una gran relevancia. Asimismo, la ideología burguesa marcará una división sustancial entre el espacio público y el privado, quedando el primero reservado para el privilegio de los varones en virtud de una razón que les sería intrínseca, mientras que el otro se define como un entorno de mujeres donde imperaría el cálculo no racional, dominio del amor sentimentalizado.

El ideal de Mujer de clase media sería definido en términos de maternidad y asistencia doméstica altruista. Sería una criatura indefectiblemente determinada por su cometido natural de reproductora de la especie y su sometimiento a este destino la imposibilitaba para el desarrollo intelectual pues agotaría todas sus energías en ser madre y por ello, incapaz de alcanzar la responsabilidad que el Varón ostentaba. Su sexualidad quedaría circunscrita a la del marido y su estado “normal” sería la frigidez, los impulsos sexuales se consideran patológicos. Puleo, siguiendo a Geneviève Fraisse, argumenta que este tipo de discurso coincide con la reivindicación de la igualdad de derechos de las mujeres auspiciada por la Revolución francesa (Puleo, 2000: 28-9). Ante la supuesta tara congénita de las mujeres, los varones asumirían las tareas del medio público “necesarias para el progreso de la humanidad” (íd.: 49), mientras ellas alegremente se dedicarían al “perfeccionamiento de la especie” (íd.), su destino biológico.

---

<sup>11</sup> Ya en el s. XVI Copérnico había propuesto la teoría heliocéntrica del sistema solar según la cual la tierra giraba alrededor del sol y no a la inversa.

La publicación de Freud de *Tres ensayos sobre la sexualidad* en 1905 marca un hito en la consideración de la sexualidad, que hasta entonces respondía a criterios procreadores, para pasar a observarla de manera hedonista, en lo sucesivo el impulso sexual se asociará a la búsqueda de gratificación. Freud consideraba la sexualidad como un instinto biológico, no la entendía como una “esencia predeterminada sino como un impulso que se constituye en el proceso de entrada en la cultura y en el lenguaje” (Osborne; Guasch, 2003: 9). Según este planteamiento, es en la fase edípica cuando los niños y niñas aprenden sus respectivos roles, que en lo sucesivo los impulsarán al desarrollo de una sexualidad heterosexual y coitocéntrica.

La sexualidad normal continúa, sin embargo, identificándose con la práctica heterosexual vagina-pene y lo demás serán desviaciones que deben superarse con un desarrollo psíquico equilibrado. El abandono de la estimulación clitoridiana sería fundamental para sublimar esa envidia de pene que es asignada a las mujeres. Se legitima el placer, pero este se organiza y elabora en relación al pene, al margen del cual encontramos desviación. El psicoanálisis pretende, bajo una rúbrica “renovada, justificar los papeles que la sociedad reserva a las mujeres” (Sohn, 2006: 110). Además, tuvo una influencia considerable en la hegemonía de un sujeto deseante, propio de una sociedad consumista centrada en el ocio, sobre un sujeto productivo, característico de una sociedad industrial orientada al trabajo. El hedonismo desplaza a los fines procreadores. Illouz, en su investigación sobre el amor en la sociedad capitalista, afirma que hoy en día “el amor romántico se ha sexualizado” (Illouz, 2009: 214), sin embargo, este continúa manteniendo una consideración que lo sitúa por encima del sexo, al que incluye, pero trasciende.

Ya en el s. XX tanto la sexualidad como las diferencias atribuidas al sexo han sido cuestionadas y replanteadas desde diferentes campos poniendo de relevancia su naturaleza construida y las dinámicas de poder. Amorós resume de manera sintética el debate en torno a la diferencia sexual en dos posiciones antitéticas. Una de ellas radicaría en una postura esencialista que sostiene que las diferencias entre sexos tienen una base biológica, en razón de la cual son ontologizadas. La otra podría calificarse como constructivista por considerar que las diferencias se crean por los desequilibrios en la “distribución del poder” (Amorós, 2005: 333), es decir, no son inmanentes sino producidas por socialización.

Foucault no creía que la sexualidad fuese “una cualidad inherente de la carne” (Laqueur, 1994: 36) sino un constructo social, un compendio de prácticas que enseñan a modelar los placeres. Es decir, el sexo no era una realidad dada, aferrada a una naturaleza preexistente sino una elaboración humana e histórica que se define, controla y regula mediante diferentes discursos y prácticas. Según Michael Foucault el poder no es algo simple y objetivable en unas personalidades concretas, sino más bien una compleja red de relaciones interdisciplinarias. “El poder no es una institución, y

no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (Foucault, 1992: 113). Este autor denomina “«dispositivo de sexualidad» al conjunto de procedimientos de poder” (Puleo, 1992: 7) que elaboran y administran el sexo de las personas. De modo que Foucault introduce el análisis histórico, que revela el carácter construido de la sexualidad y el político, que analiza los mecanismos del poder. Cuando hace uso del término biopoder se refiere al control de la sexualidad a través de dos vías: el cuerpo social (poblaciones) y el cuerpo individual.

Los estudios feministas complementan el análisis de Foucault al examinar cómo la proliferación del discurso represor de la sexualidad de las mujeres coincide con el inicio de sus reivindicaciones políticas, económicas o sociales. Un intento de la burguesía de alejarlas del acceso al poder y mantener su propio estado de gracia, sostenido sobre la supuesta inferioridad congénita de la que acusaría a las mujeres. Alicia Puleo afirma que no es fruto del azar si “junto con la aparición del paradigma de igualdad de las democracias modernas, se popularizan las teorías de los médicos-filósofos sobre la completa dependencia del cerebro femenino a las exigencias reproductivas” (Puleo, 1997a: 171).

Teresa de Lauretis propone que, si la sexualidad no es algo consustancial a los cuerpos, tampoco el género lo es y lo define como “el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (De Lauretis, 1996: 8). Examina el trabajo de Foucault, Tecnología del sexo, e introduce el análisis crítico de la construcción diferencial de mujeres y varones acuñando el término Tecnologías del género. Son “las técnicas y estrategias discursivas por las cuales es construido el género” (í.d.: 19). Entiende este concepto como un proceso susceptible de cambios y redefiniciones, haciendo hincapié en la posibilidad de agencia del individuo.

A mediados del s. XX el zoólogo Alfred Kinsey realiza unas investigaciones en materia sexual cuyo objetivo ha dejado de ser la clasificación de las prácticas como normales o desviadas; se aleja del marco conyugal y de las premisas procreadoras para centrarse exclusivamente en el aspecto hedonista. A través de encuestas investiga los métodos mediante los cuales las personas consiguen gratificación sexual. Sus investigaciones sobre la homosexualidad hacen plantearse la identificación de las prácticas sexuales con la identidad sexual.

Este autor rechaza el planteamiento freudiano sobre la sexualidad de las mujeres, concibe ambas, la de mujeres y varones, como similares; comparten las mismas “fases psicológicas (excitación, clímax, detumescencia)” (Sohn, 2006: 111), de lo cual deduce que las diferencias observables son causadas por una socialización diferencial. Shere Hite también pone en entredicho las tesis freudianas concernientes a la sexualidad de las mujeres rechazando que su sexualidad se halle

circunscrita a la vagina y a la procreación y destaca la manipulación clitoridial para alcanzar el orgasmo (í.d.: 111).

El ámbito de la sexualidad es, asimismo, objeto de estudio para la filosofía. Desde este campo también se elabora la diferencia sexual entre mujeres y varones, aunque en esta ocasión sirviéndose de criterios ontológicos. Conforme avanza el s. XVIII el proyecto ilustrado pierde fuerza y el paradigma de la razón entra en crisis, momento en el cual la sexualidad es elevada a clave ontológica.

La episteme había sido erigida como medio de superar el terror provocado por el devenir imprevisible. Los sistemas metafísicos imponían un orden y un sentido al cambio caótico del mundo fenoménico pero la contrapartida era el sacrificio de la libertad del sujeto en el altar de los principios superiores, trascendentes. La filosofía contemporánea procede al desmantelamiento de toda afirmación metafísica en nombre de la libertad y de la verdad. Con ello cumple el destino que marcara su origen ya que, nacida como reacción defensiva ante el miedo de una naturaleza en continuo devenir, tiene a este último como su fundamento. La ausencia actual de un sentido o centro que organice la multiplicidad de lo real nos devuelve a la experiencia del devenir: a la experiencia del ser como breve intervalo entre el surgir y el hundirse en la nada. (Puleo, 1992: 64)

Cuando el sujeto pierde la fe en la razón se cuestiona si realmente domina a la naturaleza o es dominado por ella, el optimismo racionalista se tambalea y se alzan nuevas vías alternativas de conocimiento, como lo intuitivo o irracional. “Esta opción abre un espacio de pensamiento y de relación con el mundo que podrá aparecer como la alternativa de lo «femenino» a lo «masculino», o como la evocación de lo femenino en lo masculino” (Collin, 1993: 307), noción que será retomada por una rama del feminismo.

Puleo distingue dos tendencias en el modo de abordar la sexualidad como clave ontológica. La primera de ellas la identifica con el Mal e incluye autores como Schopenhauer o Bataille, adscritos a corrientes como el erotismo transgresivo o el pesimismo filosófico. La segunda la asocia con el Bien y la naturaleza y vendría representada por el surrealismo, la izquierda freudiana o la Escuela de Frankfurt, con autores como Wilhem Reich o Marcuse.

Nos centraremos exclusivamente en Georges Bataille debido a que su forma de idear la sexualidad encuentra representación hoy en día. Este autor distingue sexualidad de erotismo, la primera haría alusión a los impulsos de naturaleza animal mientras que la segunda estaría mediatizada por

el orden humano y “no es más que una búsqueda psicológica independiente del fin natural acordado a la procreación y al cuidado de los hijos” (Bataille, 1971: 17).

La entrada en el reino simbólico, social, le costará al Varón la separatividad y la adhesión a un conjunto de regulaciones. La sociedad se halla atravesada por una serie de prohibiciones orientadas a la conformación de la vida en torno al trabajo (Bataille, 1971: 53). Bataille alude a un mundo profano que se opone a uno sagrado, el primero es el del trabajo y las prohibiciones que responden a un afán conservador mientras que el segundo es el de la fiesta, donde reinan soberanos y dioses, las prohibiciones se levantan y el consumo se torna derrochador, es el ámbito intemporal, eterno (id.: 86). El Varón de Bataille suspirará por aquella condición animal perdida que posibilitaba la satisfacción del instinto al margen de juicios de valor, no obstante, el retorno a esa condición imaginaria no es ya posible puesto que el Varón posee conciencia de sí mismo. El Animal, entendido como “libre y soberano” (Navarro, 2002: 137), habitante de una “pureza inmaculada” (id.), se compara con el dios, que a su vez es comparado con el rey. La vuelta a la soberanía animal parece difícil, nos queda por tanto el rey y el dios, y así uno puede, previo pago, convertirse por un ratito en el primero o fantasear identificándose con el segundo. La vía de acceso al absoluto que propone Bataille será a través de la transgresión, la vulneración de las normas socialmente convenidas que “difiere del «retorno a la naturaleza» en tanto que levanta la prohibición sin suprimirla” (Bataille, 1971: 44). En consonancia con la “voluntad de dominio” que caracteriza a este autor, concibe la naturaleza como un espacio de lucha sin reglas al margen del pacto social, “herencia de diecisiete siglos de cobardía” (Bataille, 1973: 154), donde impera la ley del más fuerte. La transgresión se distingue para este autor de la violencia animal al definirse como “la violencia ejercida por un ser susceptible de razón y que, en este caso, pone la inteligencia al servicio de la violencia” (Bataille, 1971: 83). Alude a una violencia interior capaz de sobreponerse a la razón. Ve en el acto sexual un retorno a la unidad original, al ser Uno, “la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (Bataille, 1971: 26). Para Bataille la sexualidad “surge de la dialéctica entre el carácter discontinuo del ser y el deseo que éste experimenta de continuidad, de eternidad” (Cortés, 1997: 66). “El acto sexual es asimilado al sacrificio arcaico de animales o humanos y a la violación” (Puleo, 2000: 72).

Así pues, para Georges Bataille la violencia es parte indispensable del erotismo, la violación del otro y el sacrificio en la relación sexual destruirían los límites de lo socialmente establecido. Mediante este erotismo transgresivo accedería al conocimiento de lo absoluto acabando con la falsedad de unas reglas morales legitimadas como auténticas y que imposibilitan al Varón gozar de su sexualidad plenamente, sin trabas.

El sujeto de Bataille experimentaría el amor como una forma de odio, buscará a través del sadismo traspasar los límites que el otro significa. Se afirmará a sí mismo en el dolor de su víctima.

Puleo concibe la insistencia en la sexualidad violenta como un derivado del sistema patriarcal, “una visión esencialista de la sexualidad que encubre, bajo una interpretación metafísica, la dialéctica conflictiva de los colectivos genéricos” (id.: 207).

Se hace eco de las teorías darwinistas de la evolución de la especie, extrayendo de las mismas la conclusión de que el organismo más fuerte sobrevive y el más débil fallece.

En *Sur Nietzsche* (1973) dice así:

Sólo si sacrifico en mí y en los demás la integridad del ser, abriéndome a la comunión, accedo a la cumbre moral. Y la cumbre no es soportar sino querer el mal. Es el acuerdo voluntario con el pecado, el crimen, el mal. Con un destino sin tregua que exige que unos mueran para que los otros vivan. (Bataille, 1973: 49)

Exalta la vida y la concibe como una etapa de máxima juventud y energía, donde los valores éticos quedan suplantados por las necesidades inmediatas o vitales. El vitalismo que promulga Bataille supone “una redefinición del modelo de virilidad” (id.: 249), del ideal de madurez regido por la razón y el dominio de uno mismo al “descontrol pulsional juvenil y violento de la transgresión de las reglas” (id.). “Recordemos que la templanza (*sophrosyne*) es una cualidad requerida a los jefes en el pensamiento griego antiguo. Actitud viril de dominio de sí mismo, la templanza es virtud propia del varón libre en tanto control racional de las pasiones” (id.).

La sociedad actual no es ajena a este modelo de conducta que, si bien podemos hallarlo en la pintura, donde mayor profusión alcanza es en el mundo publicitario. Cada vez estamos más familiarizados con las imágenes de jóvenes e insolentes modelos varones que demuestran una actitud narcisista, atrevida y agresiva. Desde su posición privilegiada representan la idea de una satisfacción inminente e infantil, a veces violenta y sin ápice de reflexión. En el seno de la dinámica comercial se persigue el máximo beneficio posible, promoviendo identidades adultas caracterizadas por la mesura y la deliberación racional, equilibradas, sería más complicado fomentar individuos consumistas. De otra parte, incitar personalidades ególatras e inmaduras sí puede responder a esta clase de estrategia. Puleo sostiene que conforme las mujeres acceden a los derechos legales que durante siglos les fueron denegados y según se dictan mayor cantidad de leyes en aras a garantizarlos, la cultura de masas y la elitista generan productos en los cuales se exalta la violencia gratuita, las vejaciones o el asesinato deportivo, presente en series de televisión, videojuegos o cómics. Puleo declara que esto está relacionado con la tendencia actual al abandono de “los ideales de la denostada revolución” (Puleo, 2003: 245) (social, sexual, etc.) a favor de posturas transgresoras, de diferentes maneras “el acto gratuito y la rebeldía sin objetivo

preciso sustituyen a la acción contestataria fundamentada en un proyecto” (id.). Responde a una presencia social lúdica e irresponsable contra otra comprometida y racional.

Durante el siglo veinte han proliferado los intentos por desmitificar las ideologías biologicistas alegando que los conceptos que barajamos son construidos, rechazando la posibilidad de retomar un ámbito presocial. Desde esta consideración Osborne y Guasch definen la sexualidad como un “cruce de la naturaleza con la estructura social” (2003: 1). Rehúsan interpretar este concepto como un dato biológico de la naturaleza anterior a la creación del entorno social humano, si bien reconocen la influencia de estos procesos internos, no los entienden como determinantes de la conducta. “Existe un amplio sistema normativo que regula cuándo, cómo, dónde, con quién (o con quiénes) y de qué forma la reproducción tiene lugar (o no)” (id.: 2). Osborne y Guasch, basándose en los datos disponibles hasta la fecha, señalan que el deseo erótico “parece universal —lo cual no quiere decir presocial—” (id.: 3). Si bien su presencia es generalizada, la forma de entenderlo varía dependiendo de la sociedad y del momento histórico. Desde la sociología, rama en la que investigan estos dos autores, la cuestión de si existe o no una pulsión erótica anterior a la sociedad resulta irrelevante porque todos los productos insertos en el orden social resultan afectados por el mismo. Siguiendo este planteamiento la sexualidad es “la estrategia social que permite controlarlo” (id.: 3). Esta doble consideración de la sexualidad humana como anterior o posterior a la cultura la encontramos también en la antropología, que para intentar dar cuenta de las relaciones entre lo social y lo sexual propone dos grandes modelos. Uno de cuño evolucionista que considera las “sociedades primitivas” como predecesoras de las sociedades occidentales. Sitúa en una línea evolutiva las diferentes sociedades contemporáneas atribuyendo así a cada una un grado de evolución, de modo que las situadas en el extremo positivo darían cuenta de una superación del estado de naturaleza por el de cultura. El otro modelo “no veía en las distintas culturas las pruebas del comportamiento de nuestros antepasados” (Weeks, 1993: 170), sino desarrollos sociales diferentes donde el dato cultural prevalece sobre el natural. Dentro de esta concepción el cuerpo biológico posibilita la conducta sexual, pero esta no se deduce de la materialidad del mismo, sino que es producida en el marco de una sociedad determinada y responde a unos intereses. Weeks señala el interés del psicoanálisis a la hora de abordar la sexualidad puesto que no la concibe como un mero producto de la biología ni de las relaciones sociales, propone la existencia de “un ámbito psíquico (...) en el que las posibilidades biológicas del organismo adquieren su significado” (id.: 210). Los procesos fisiológicos y morfológicos adquieren significado, se elaboran a través de los dispositivos culturales, simbólicos. “El cuerpo es un lugar para desplegar las relaciones de poder, un límite para las posibilidades de la sexualización; y, al final, sólo una ambigua fuente de expresión sexual”



(íd.: 284). Este autor rechaza un orden de realidad subyacente al lenguaje, no hay una realidad a partir de la cual se elaboran los discursos, sino que son estos últimos los que aportan legitimidad y visibilidad al objeto construido.

Giddens, por su parte, observa varias dificultades en la teoría foucaltiana de la sexualidad (1998: 31-40). Señala el énfasis excesivo que el francés concede al discurso —al que el grosso de la población no tenía acceso—, al poder y al cuerpo y, por el contrario, la escasa atención concedida a la acción de los individuos. No considera el poder “un proceso mecánico ni necesariamente de forma controlada” sino más bien unos “marcos de acción que adoptan los individuos y los grupos” (íd.: 37). El cuerpo no es solo el foco de control del *biopoder*, sino que es también el lugar donde se genera la identidad. El sociólogo británico considera esencial el cambio en las relaciones matrimoniales ocasionado por la introducción del amor romántico como fundamento de dicho vínculo, que dejó de considerarse un acuerdo económico entre familias para valorarse como “empresa emocional conjunta” (íd.: 34). Los métodos anticonceptivos posibilitaron la reducción del tamaño de las familias y que las mujeres dispusiesen de su sexualidad con mayor libertad, de modo que sexo y procreación dejaron de ser sinónimos. Estos acontecimientos han tenido gran relevancia tanto en la práctica como en la consideración de la sexualidad por parte de los individuos, al tiempo que posibilitaron la revolución sexual de mediados de siglo. Para identificar estos cambios Giddens acuña el término “sexualidad plástica” (íd.: 12). Según este autor, estas transformaciones no se derivan del poder sino de la falta del mismo, que define como distributivo y generativo. No son un mero efecto discursivo, insiste en la necesidad de tener en consideración el esfuerzo llevado a cabo desde diferentes frentes para promover cambios en el terreno de la sexualidad entendida como “lucha política y (...) medio de emancipación” (íd.:165). Giddens sostiene que instituciones y agentes deben considerarse de forma conjunta teniendo en cuenta dos aspectos. En primer lugar, la capacidad de acción del individuo es limitada y se sitúa en un marco histórico y temporal determinado; en segundo lugar, las instituciones no se imponen unidireccionalmente sobre la acción humana, sino que la posibilitan.

Durante largos periodos y al amparo del cristianismo, el único modo legitimado de sexualidad ha sido el “coitocentrismo reproductor” (Osborne; Guasch, 2003: 1). En el contexto occidental la liberación sexual comenzó en la década de los sesenta del siglo veinte, posibilitando una escisión entre sexualidad y reproducción, en gran medida posibilitada por las técnicas anticonceptivas. Es más, los avances de la medicina harán posible la vetusta quimera cristiana, la concepción en ausencia de prácticas sexuales. El ejercicio sexual sin descendencia, así como la descendencia sin sexo, son ahora realidades factibles.

De Diego, siguiendo a Jeffreys, cuestiona el alcance de la revolución sexual para las mujeres.

El ideal de la frigidez femenina es abandonado en beneficio de una sexualidad entendida en términos de salud, una práctica beneficiosa para todos; sin embargo, la sexualidad de los varones no se modificaría, sino que “más bien pretendió que las mujeres participaran con entusiasmo en sus deseos” (Diego de, 1992: 104). Esta autora observa esta recién proclamada no frigidez como nuevo motivo de presión y añade que la ausencia de deseo en las mujeres no es sino una elaboración del Varón y, por tanto, su reconocimiento debiera ser algo natural y no una revolución. “Los hombres nos inventan frígidas, los hombres nos construyen sexuales” (í.d.: 105), en consonancia con los intereses del momento. Esta revolución sexual se enmarcaría dentro de la relación heterosexual donde el marido iniciaría a la mujer, “el derecho al propio cuerpo era sólo la obligación al placer del otro” (í.d.: 106). Aquellas mujeres que mantenían relaciones al margen de lo estipulado, de “manera gratuita”, así como las prostitutas, eran consideradas desviadas. Las enfermedades de transmisión sexual se veían como transgresiones “de las normas físicas y morales” (í.d.: 106). Esta revolución sexual operaba según Weeks en un doble contexto, por un lado, respondía a las demandas sexuales de los varones y, por otro, se insertaba en una “organización capitalista del mercado de trabajo y del consumo” (1993: 55).

Weeks, siguiendo a William Masters, plantea que ante el debilitamiento de vínculos sociales que se da en las sociedades de consumo las personas tienden a buscar un sustituto de las mismas en los “vínculos sexuales” (í.d.: 58), sin embargo, estos son “notoriamente frágiles” (í.d.). La pareja heterosexual es vista como aquel lugar donde autorrealizarse, donde buscar la felicidad. Este autor señala que la liberación sexual de los años sesenta, a falta de ideales políticos o morales, se convierte en “sinónimo de autoexpresión individual” (í.d.: 383), donde los deseos individuales y la exaltación de la belleza física se anteponen a consideraciones de índole social.

El revolucionario se transforma en libertario, o utilizando la terminología de Puleo en transgresor, libertad sexual se convierte en el equivalente de libre satisfacción del deseo propio.

Baudrillard postula que el capitalismo moderno se caracteriza por la sustitución de un régimen de opresión por uno de seducción (Illouz, 2009). La extensión generalizada de la sensualidad no conduce a la libertad, sino que es asimilada por la sociedad de consumo y convertida en una mercancía. Collin ratifica que es verosímil considerar que “la erotización generalizada, o la política libidinal, es antes una extensión que un rechazo de la cultura falocéntrica y del proceso generalizado de consumo” (1993: 305).

En los ochenta se observó un retorno a los valores de la familia tradicional, propiciado según Osborne (1993) por varios factores, entre los que destaca el desencanto de la revolución sexual o

las enfermedades venéreas. Dentro de este contexto sitúa el descubrimiento del “Punto G”<sup>12</sup>, denominado así en honor al ginecólogo alemán Ernst Gräfenberg, para referirse a un punto de la vagina extremadamente sensible. Osborne señala que este descubrimiento puede ser esgrimido para legitimar la relación heterosexual vagina/pene y desestimar la estimulación del clítoris (í.d.: 206-13).

En el s. XX asistimos a una reelaboración del discurso de la sexualidad y a una aceptación del placer de las mujeres, no obstante, y de manera paralela, se observa una insistencia en modelos de relación matrimonial y en la imposición de la belleza femenina desde diversos ámbitos (Duby; Perrot, 1993: 12-3). Además, la asociación de la sexualidad con la procreación y su cometido último como perpetuación de la especie, es otra presunción que ha dado lugar a una interpretación de la sexualidad heterosexual obligatoria y naturalizada. La naturaleza ha sido esgrimida para justificar posiciones antagónicas como la agresividad natural o la socialización, la bondad o la maldad, pero “al parecer, hay tantas naturalezas como valores opuestos” (Weeks, 1993: 108). Esta noción de naturaleza se ha utilizado en numerosas situaciones para fundamentar una ideología sexual inamovible. Monique Wittig considera la heterosexualidad como el pilar sobre el que se construyen los dos sexos polarizados, alegando que la no hegemonía de esta categoría induciría a considerar el sexo como un derivado de la sexualidad (Izquierdo, 1998: 27). José Antonio Nieto, que se autodefine como heterosexual *queer*, dice que dado que la biología se ocupa de los aspectos procreadores y no del deseo o placer, la heterosexualidad se da por supuesta “aglutinando a todos los heterosexuales en una misma etiqueta indiferenciada y convirtiendo, dado el enmudecimiento explicativo, lo hetero en etéreo” (Nieto, 2003: 121). Los diversos modos en los que se elabora la sexualidad dentro de un conjunto más amplio, social, económico, político o religioso producen una idea del sexo. Izquierdo, siguiendo a Foucault, afirma: “todo es género, dado que el propio sexo es construido” (Izquierdo, 1998: 66). La heteronormatividad, así como la relación entre el sexo anatómico, deseo e identidad sexual es pensado y relativizado por la teoría *Queer*. Weeks afirma que “la sexualidad es hoy, tal vez en una medida sin precedentes, una zona conflictiva. Es algo más que una fuente de placer intenso o de profunda ansiedad. Se ha convertido en un campo de batalla moral y político” (1993: 21). Es un lugar en el que se cuestionan un rango variado de aspectos que tienen reflejo en el ámbito social o epistemológico.

---

<sup>12</sup> Osborne sitúa este descubrimiento en los años 50 y su “redescubrimiento” en los 80 (Osborne, 1993: 207).

### 3.2. La construcción antagónica de la diferencia sexual

Considerar a las mujeres deficientes en comparación con los varones es algo muy extendido y que se ha sido teorizado de formas muy diversas desde diferentes campos del saber. En la antigua Grecia la posesión de un cuerpo frío y húmedo —contrapuesto al seco y caliente de los varones— habría relegado a las mujeres a un grado de inferioridad; los estudios anatómicos así como la medición de cráneos y funciones del cerebro se han esgrimido con una intención similar; otros como Simmel, Ortega y Gasset o Julián Marías reservarían a la Mujer una posición social antitética a la del Varón en función de su peculiar esencia constitutiva, mientras que desde el psicoanálisis se explicaría la inferioridad de las mujeres en razón de un desarrollo psíquico diferencial originado a causa de una disimetría anatómica.

Aristóteles, por ejemplo, pensaba que la Mujer era un Varón imperfecto, la falta de calor daría lugar a seres de sexo hembra, como dijo el filósofo: “«la mujer es y ha sido siempre un hombre mutilado»” (Blackledge, 2005: 77). Según la teoría de Galeno las mujeres y los varones compartían los mismos órganos genitales, la diferencia estribaba en que una falta de calor, de perfección, habría impedido a las mujeres expulsar los suyos hacia el exterior. En palabras del médico griego: “Volved hacia fuera [los órganos genitales] de la mujer, doblad y replegad hacia adentro, por así decirlo, los del hombre, y los encontraréis semejantes en todos los aspectos” (Laqueur, 1994: 55). En este contexto la anatomía reproductora vinculaba los dos sexos en lugar de contraponerlos. La jerarquía entre varones y mujeres no se realizaba en base a la fisiología, esta era la representación de un orden superior. Las diferencias entre ambos eran una cuestión de grado, de “perfección metafísica” (í.d.: 24) y no de clase, en la que el único modelo era el del Varón. Estas diferencias eran asunto espacial y no estructural.

En *De humani corporis fabrica*, ilustración del anatomista Vesalio realizada en 1543, podemos ver una vagina representada como un pene interno. Hasta el s. XVIII la terminología con que se hacía referencia a los órganos sexuales de mujeres y varones era ambigua, una misma palabra podía referirse a ambos sexos; en lo sucesivo se crearán nombres específicos para cada uno de los pares (í.d.: 274-5). En 1615 Helkiah Crooke, fisiólogo inglés, negó la equivalencia entre el útero y el escroto. También en el s. XVI otro fisiólogo, Gaspar Bartolino, rechazó la correspondencia espacial de los genitales de ambos sexos. Reinier De Graaf secundaría estas tesis al afirmar:

«La idea de que la vagina equivale al pene de los hombres y solo difiere de él por estar ubicada en el interior en lugar de en el exterior nos parece ridícula. La vagina no presenta ninguna similitud con el pene». (Blackledge, 2005: 82)

Cuando esta analogía perdió relevancia, el clítoris pasó a considerarse un homólogo del pene. Anteriormente, dentro de la concepción de un solo sexo, se creía que tanto las gónadas de los varones como las de las mujeres producían semen, siendo el excretado por estas últimas de menor calidad. Estos dos órganos, considerados análogos y que compartían terminología, se diferenciaban en grado de perfección. Por ejemplo, el médico griego Herófilo usaba el término *didymi*, gemelos, para referirse tanto a los testículos como a los ovarios. De manera análoga, *orcheis* sería utilizado por Hipócrates y Galeno. La palabra latina *testis* tenía también esta misma reversibilidad (Blackledge, 2005: 80-3). De Graaf, en contra de la opinión de que los ovarios producían semen, defendió que estos producían huevos y eran homólogos a los ovarios de las aves, de ahí el nuevo título.

Según el análisis que realiza Laqueur (1994) la consideración de dos sexos antagónicos es una invención moderna, anteriormente existía un solo sexo y al menos dos géneros. Hacia el siglo XVIII este paradigma se modificó sustancialmente, se defendió entonces la existencia de dos sexos esencialmente diferentes: “con anterioridad al siglo XVII, el sexo era todavía una categoría sociológica y no ontológica” (Laqueur, 1994: 28), pertenecer a un sexo u otro significaba desempeñar un rol. La diferencia entre los sexos dejó de ser una cuestión de grado en la que la Mujer era considerada como un Varón inferior para dar paso a una concepción en la que la diferencia tendría su origen en lo somático, instituyendo así entidades ontológicas (í.d.: 257-9). El cuerpo es construido “como depositario de principios de visión y de división sexuantes” (Bourdieu, 2000: 22). De este modo se fundamenta la desigualdad social en la supuesta naturaleza del cuerpo, “en una biología de lo inconmensurable” (Laqueur, 1994: 265). Jacques-Louis Moreau expuso esta idea en 1803 en *Histoire naturelle de la femme*, un modelo basado en una jerarquía metafísica vertical dejó paso a una dicotomía horizontal basada en la fisiología y que se pretendía natural y esencial, por tanto, inmutable.

En el s. XVIII dos discursos se oponían en cuanto a la consideración del sexo, el naturalista y el igualitario<sup>13</sup>. Mientras este último, como su propio nombre indica, reivindicaba la igualdad entre varones y mujeres; el primero es heredero de la teoría de los temperamentos e identifica aquellos órganos específicos de las mujeres como causantes de todas las enfermedades y hace derivar su posición subordinada y las funciones sociales asignadas de sus características anatómicas. Jean-Jacques Rousseau secundaría esta dicotomía afirmando que “«el macho sólo es macho ciertos instantes»” (Amorós, 2005: 415) mientras que en la hembra “«todo la llama sin cesar a su sexo»” (í.d.). La inferioridad de las mujeres en clave biologicista fue sostenida por médicos como Pierre

---

<sup>13</sup> Condorcet, Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft o Etta Palm reivindicaron la igualdad entre varones y mujeres (Méndez, 2004: 44). Puleo añade a esta lista a otros que reclamaron el acceso de las mujeres a la educación: Madame Lambert y el caballero de Jaucourt, en España, Jerónimo Feijóo, Josefa Amar y Borbón y Emilia Pardo Bazán (Alario Trigueros y Colmenares, 1997: 23-30).

Roussel en el s. XVIII o Georges Cabanis en el s. XIX (Puleo, 2000).

Estos teóricos defendieron la inferioridad biológica y natural de las mujeres. “El discurso naturalista emana de la teoría de los temperamentos y en él filósofos y médicos como Cabanis o Roussel hablarán del temperamento uterino de las mujeres, de sus enfermedades específicas, de sus órganos, de su debilidad congénita” (Méndez, 2004: 43). Estas disciplinas, revestidas de un halo de veracidad, hacían derivar la posición social de las mujeres y las tareas que se definían como específicas de su sexo de las marcas corporales diferenciales. “Nos encontramos así frente a una reformulación médico-filosófica de las tesis defendidas durante los siglos anteriores por los inferioristas” (í.d.: 44). El discurso religioso, que bajo la óptica moderna puede ser fácilmente tildado de superchería, cederá su lugar al científico que se caracteriza por una pretendida objetividad. En el siglo XVII el filósofo Poulain de la Barre (1673) dirigió unas lúcidas palabras contra la supuesta neutralidad de la ciencia:

Lo que confirma al vulgo en las ideas que tiene sobre las mujeres es que se ve apoyado por la convicción de los sabios. (...) Ignora que su saber consiste en el mismo prejuicio que el suyo, sólo que más amplio y distinguido. (Puleo, 1996: 149-150)

Aunque las enseñanzas de la moral cristiana no son desdeñadas y se mantienen hasta nuestros días, se complementaron con prácticas como la medición de cráneos, atribuyendo un mayor tamaño a los de varones y, en consecuencia, mayor inteligencia. Se encontraron las respuestas que se deseaban hallar, obviando el rigor científico de la investigación muchos creyeron descubrir respuestas inequívocas al respecto. También formaron parte de la tarea dibujantes cuyo cometido radicaba en reproducir imágenes verídicas de esqueletos de mujeres, no obstante, las obras que produjeron adolecían de objetividad y reflejaban tanto sus propios presupuestos como los de su época, exagerando las diferencias entre los esqueletos de ambos sexos. “Sus dibujos de esqueletos «hembra» ampliaron sustancialmente aquellas partes de la anatomía destinadas a asegurar el buen desarrollo de la «natural» función reproductiva de las mujeres” (Méndez, 2004: 39). Todo ello estaba encaminado a ensalzar y demostrar la superioridad evolutiva e intelectual del Varón. La medicina, cada vez con mayor insistencia, actúa controlando, definiendo y administrando la sexualidad de las mujeres. De todo ello se desprende que el carácter de la Mujer es dependiente directo de su constitución física. Pierre Roussel consideraba que las mujeres se regían por influencia del útero y establecía una “oposición cerebro-genitales, el sexo femenino se caracteriza por tener el primer término totalmente determinado por el segundo” (Puleo, 1992: 29). Este credo se mantendrá vigente en el s. XIX considerando que “el intelecto de la mujer es sexuado” (í.d.), suposición que no encuentra correlación en el caso contrario, los varones actuarían

guiados por sus cerebros. Las mujeres estarían más sujetas a su constitución biológica de lo que lo estaban los varones. En el s. XIX fue desarrollándose la idea de que los ovarios determinan el comportamiento de las mujeres, estando estas sujetas a sus gónadas.

A mediados del mencionado siglo se defendió que la liberación del óvulo —teoría ovular— causaba la menstruación, momento pensado como el de mayor fertilidad y deseo venal en las mujeres.

La Mujer gobernada por el útero pasaría a estarlo por los ovarios. En la década de 1870<sup>14</sup> comenzó a practicarse la extirpación de ovarios sanos<sup>15</sup> con el fin de curar enfermedades de la conducta tales como la histeria, la libido excesiva o dolores varios (Laqueur, 1994: 199-300).

Con la introducción de las tesis del ginecólogo William Blair Bell (1916) los ovarios dejaron de ostentar una posición de preeminencia a favor de la influencia de la totalidad de las secreciones internas en la formación de la feminidad. Para este autor “los ovarios y otras glándulas endocrinas” (Fausto-Sterling, 2006: 192) determinaban las conductas consideradas propiamente femeninas y aquellas que operaban al margen del rol de género asignado eran seres contra natura. Parafraseando a Bell, el estado psicológico de una mujer dependía de estas excreciones internas. Eugen Steinach, médico y fisiólogo, pensaba que “las hormonas mismas exhibían antagonismo” (í.d.: 192) sexual, siendo femeninas o masculinas, estrógenos o andrógenos. Fausto-Sterling prefiere denominarlas hormonas esteroides y afirma que, si bien estas afectan al desarrollo sexual, sería más correcto conceptualizarlas como hormonas del crecimiento (í.d.: 234).

Durante el s. XIX la histeria, como enfermedad que afectaba a las mujeres, se rodeaba de un halo negativo<sup>16</sup>. Pilar Iglesias Aparicio (2003) señala cómo se las definía desde el discurso médico: Donkin las acusaba de ser seres egoístas, de molestar a los demás o de ser peleonas entre otras cosas; Maudsley de tener caprichos inmorales y una moral degenerada; Según F.C. Skey eran enérgicas y apasionadas, con un carácter y una decisión fuera de lo común.

Las jóvenes histéricas recibían la atención de la familia y estaban exentas de realizar las tareas que de otro modo les hubiesen sido asignadas. Iglesias Aparicio sugiere que este tipo de comportamiento podría ser una forma de negarse a desempeñar el rol pasivo que les venía estipulado.

<sup>14</sup> En 1872 Robert Battey extrajo por vez primera los ovarios sanos de una mujer (Iglesias Aparicio, 2003: 14).

<sup>15</sup> Ann Dally apunta que, en tres décadas, desde 1872, se practicaron más de 150.000 ovariectomías en mujeres cuya edad media rondaba los 30 años (Iglesias Aparicio, 2003: 14. Fuente original: Dally, A. (1991): *Women under the knife. A history of surgery* (p. 156). Londres: Hutchinson Radius.

<sup>16</sup> La autora señala que la neurastenia, cuyos síntomas eran similares, era mejor acogida por la clase médica debido a que el comportamiento de las pacientes se ajustaba a su rol de género (Iglesias Aparicio, 2003: 9-10).

Haciendo referencia a la diferenciación sexual, Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (2000) realiza una observación que, pese a su longitud, nos parece oportuno transcribir ya que recapitula algunos aspectos que hemos señalado y anticipa otros.

“Así pues, la definición social de los órganos sexuales, lejos de ser una simple verificación de las propiedades naturales, directamente ofrecidas a la percepción, es el producto de una construcción operada a cambio de una serie de opciones orientadas o, mejor dicho, a través de la acentuación de algunas diferencias o de la escotomización de algunas similitudes. La representación de la vagina como falo invertido, que Marie-Christine Pouchelle descubrió en los textos de un cirujano de la Edad Media, obedece a las mismas oposiciones fundamentales entre lo positivo y lo negativo, el derecho y el revés, que se imponen desde que el principio masculino aparece como la medida de todo. Sabiendo, por tanto, que el hombre y la mujer son vistos como dos variantes, superior e inferior, de la misma fisiología, se entiende que hasta el Renacimiento no se disponga de un término anatómico para describir detalladamente el sexo de la mujer, que se representa como compuesto por los mismos órganos que el del hombre, pero organizados de otra manera. Y también que, como muestra Yvonne Knibiehler, los anatomistas de comienzos del siglo XIX (Virey especialmente), prolongando el discurso de los moralistas, intenten encontrar en el cuerpo de la mujer la justificación del estatuto social que le atribuyen en nombre de las oposiciones tradicionales entre lo interior y lo exterior, la sensibilidad y la razón, la pasividad y la actividad. Y bastaría con seguir la historia del «descubrimiento» del clítoris tal como la refiere Thomas Laqueur, prolongándola hasta la teoría freudiana del desplazamiento de la sexualidad femenina del clítoris a la vagina, para acabar de convencer de que, lejos de desempeñar el papel fundador que se le atribuye, las diferencias visibles entre los órganos sexuales masculino y femenino son una construcción social que tiene su génesis en los principios de la división de la razón androcentrica, fundada a su vez en la división de los estatutos sociales atribuidos al hombre y a la mujer”. (2000: 27-8)

Con Bourdieu insistimos en lo artificioso de la construcción de las diferencias entre mujeres y varones, porque no son meras observaciones de la naturaleza sino elaboraciones discursivas asociadas a prácticas concretas que pretenden fundamentarse en la observación de datos “reales”, constatables, como pueden ser la especificidad de determinadas partes corporales, incluso si estos no existen. Hemos visto que, por un lado, los genitales de las mujeres son ideados como una copia imperfecta de los de los varones y cuando esta teoría no se sostiene pasan a verse como algo específico de las mujeres, tanto que son considerados origen de muchas enfermedades y de



su “peculiar naturaleza femenina”, lo que se traduce en una posición social de inferioridad. Como vamos viendo, este intento por diferenciar/excluir a las mujeres se actualiza en periodos que nos son menos lejanos, dando lugar a nuevos discursos que abarcan desde la influencia de las hormonas o la especialización del cerebro, a los procesos psicológicos.

Ya en época reciente, algunas investigaciones han planteado la existencia de una diferencia cerebral anatómica entre varones y mujeres, de la cual se derivarían diferentes comportamientos y aptitudes. Izquierdo enmarca esta tendencia a “sexuar el cerebro” (Izquierdo, 1998: 89) en un contexto en el que la razón se esgrime como aquella característica que define lo propiamente humano, convirtiéndose en el “último bastión de las ideologías sexistas” (í.d.)<sup>17</sup>. Continúan los intentos para legitimar científicamente el determinismo somático. Las capacidades intelectuales estarían, bajo esta rúbrica, determinadas por el sexo cerebral. Izquierdo señala cuatro fases en las que este órgano ha sido considerado desde diferentes ópticas: “el tamaño absoluto (...) el tamaño relativo (...) el tamaño de los lóbulos anterior y parietal (y) el grado de especialización del cerebro” (í.d.: 89).

Ann Oakley, en *La mujer discriminada. Biología y sociedad* (1977), afirma que las investigaciones que buscaron diferencias entre los cerebros de mujeres y varones no fueron en absoluto concluyentes, es más, en algunas el cerebro de las mujeres se encontró de manera proporcional sensiblemente superior.

En 1982 la revista *Science* publicó un artículo de dos antropólogos, Lacoste-Utamsing y Holloway, que según una investigación, que comprendía a 9 varones y 5 mujeres, algunas zonas del cuerpo calloso del cerebro eran mayores en las mujeres y lo relacionaron con “«posibles diferencias de género en el grado de lateralización de las funciones visuo-espaciales»”. Fausto-Sterling se refiere al verano de 1992 por la gran proliferación de artículos referentes a esta cuestión. Nos referiremos al publicado en el *Boston Globe*, donde se citaba a la doctora Edith Kaplan, psiquiatra y neuróloga, quien aduciendo que las mujeres poseen un cuerpo calloso mayor que el de los varones sugiere que “tienen más aptitud verbal y los varones más aptitud visuo-espacial” (í.d.: 145). En otros textos se daba a entender que el utilizar ambos hemisferios cerebrales simultáneamente haría a las mujeres más intuitivas y a los varones más aptos para las carreras científicas. Desde el ámbito de la psicología algunos han defendido que varones y mujeres utilizan sus cerebros de forma divergente, haciendo ellos un uso más lateralizado y ellas más holístico. Este tipo de posiciones pueden derivar, según Fausto-Sterling, en posiciones inmovilistas y esencialistas que fundamentan la desigualdad social en órganos y, en consecuencia, la consideran

---

<sup>17</sup> El cerebro, además de ser utilizado para testimoniar las diferencias entre varones y mujeres, también es utilizado con objetivos racistas (Izquierdo, 1998: 89-92).

natural e inamovible<sup>18</sup>. Izquierdo, siguiendo a Henri Laborit, postula que si esta diferenciación funcional de los cerebros de mujeres y varones se constatase sería atribuible a “condiciones de desarrollo diferencial” (Izquierdo, 1998: 80) que producirían las “sinapsis neuronales” (id.: 79) causantes de la disimetría.

Además, el cerebro es un órgano del que aún se desconocen muchos aspectos, sin embargo, estas divulgaciones del saber científico son en muchas ocasiones tomadas por verdades objetivas por personas ajenas a la disciplina. Asimismo, en este tipo de publicaciones no se reconocen las dificultades que entraña la medición del objeto de investigación. Fausto-Sterling<sup>19</sup> afirma que, pese a que no invalida una investigación, la manipulación del objeto de estudio altera la naturaleza del mismo. Izquierdo añade que este tipo de variable se toma de forma aislada en un proceso de trabajo transformando “la diferenciación analítica (...) en diferencia ontológica” (Izquierdo, 1998: 92), no obstante, la realidad resulta mucho más compleja y se desarrolla de forma conjunta con otros factores en un contexto social. Siguiendo a los nobeles Renè Jacob y Barbara McClintock, recuerda que un gen es un “segmento de información genética” (id.) que solo adquiere sentido en “interacciones complejas” (id.) y no considerado de forma aislada. Con las hormonas ocurre algo análogo, afirma que no es posible seguir considerando “los efectos de determinada hormona sobre determinada función orgánica, sino de los equilibrios del sistema endocrino y su función en el organismo” (id.). La autora establece una comparación entre la medición de cráneos operada en el s. XIX y la discusión acerca de si varones y mujeres tenían un cerebro mayor o menor para explicar la supuesta inferioridad intelectual de estas.

Havelock Ellis en *Hombre y mujer* (1894) sostiene que el tamaño relacional del cerebro de las mujeres es comparativamente algo superior al del varón (Marsá Vancells, 1976: 102).

En el s. XX la diferencia sexual se ha rearticulado bajo presupuestos bioquímicos con el peligro de recaer en posturas esencialistas. Bajo esta rúbrica la polaridad masculino/femenino se desplaza de los genitales al torrente de sustancias químicas (Izquierdo, 1998). “Los científicos no se limitan a interpretar la naturaleza para descubrir verdades aplicables al mundo social, sino que se valen

<sup>18</sup> En 1906, periodo en el que la cuestión de la raza era de primer orden, los estudios del cuerpo caloso de Robert Bennet Bean se elaboraron como explicación de las diferencias raciales. “Ahora, la misma estructura se ha puesto al servicio del género” (Fausto-Sterling, 2006: 151).

<sup>19</sup> Fausto-Sterling señala varios problemas respecto a la medición del cuerpo caloso. Intentaremos simplificar su exposición con objeto de adaptarla a nuestra investigación. Por un lado, siguiendo a Elster (1990), aduce que las diferencias que se dan entre varones y mujeres son similares a las que se dan dentro de cada sexo. Por otro lado, solo algunos estudios han encontrado diferencias en cuanto forma o tamaño, mientras que algún estudio realizado en fetos o niños no encontraba diferencias relevantes, lo cual permitiría plantear la hipótesis de que si existe diferenciación esta surge en el desarrollo vital y no es inherente a un sexo u otro. Otro aspecto polémico es el método utilizado para la medición. De un lado, el hecho de utilizar cerebros procedentes de personas que han fenecido conlleva que sean alterados mediante procesos para su preservación, a lo que debemos sumar la dificultad que entraña separar el cuerpo caloso de los tejidos adyacentes o el escaso número de los que se dispone. El otro método consiste en obtener imágenes mediante resonancia magnética, donde si bien se trabaja con cerebros vivos y sin alterar, esto se hace mediante imágenes y no directamente. Otro aspecto a tener en cuenta sería el de la alometría, concepto que en biología se utiliza para hacer referencia a la relación que existe entre el cambio de tamaño relativo de una parte del cuerpo con el cambio de tamaño total. (Fausto-Sterling, 2006: 149-50; 160; 363-4).

de verdades extraídas de nuestras relaciones sociales para estructurar, leer e interpretar la naturaleza” (Fausto-Sterling, 2006: 144).

Hay, sin embargo, quienes no opinan como Fausto-Sterling. Gil Calvo, por ejemplo, pese a que en cierto momento cuestiona la asimetría cerebral, toma este presupuesto como base de su teoría posterior. Recordemos cómo algunos investigadores insinuaban que los varones tenían un desarrollo visual y espacial superior al de las mujeres en función de una diferencia cerebral, hipótesis que esgrime este autor para explicar la tendencia del Varón a reducir a la Mujer a objeto, a sintetizarla en una imagen. Por el contrario, la mayor especialización de las mujeres en la comunicación verbal las induciría, en palabras del autor, a considerar a los varones como “emisores de mensajes (...) significados que interpretar, demandas que atender” (Calvo, 1991: 118). A su entender lo anterior no justifica, pero sí explica la disparidad comportamental asignada a cada género y no solo eso. “Los hombres se especializan en la emisión de aquello que las mujeres son más capaces de recibir (los mensajes verbales) y en la recepción de aquello en lo que son más expertos y competentes (las formas visuales)” (í.d.) y las mujeres a la inversa. Las mujeres se dan al cultivo de sus encantos físicos con porfía en razón de una región cerebral de los varones y lo hacen así porque es el área en la que estos muestran mayor competencia<sup>20</sup>; mientras que ellos se deleitan en sublimar “los encantos morales de su retórica” (í.d.). Insiste en el carácter moral del arte de la seducción del Varón cuando afirma: “la entrega física de la mujer halla su paralelo en la entrega verbal, luego moral, del hombre” (í.d.: 119). Las mujeres inciden en su fisicidad, ofertan su cuerpo, al parecer aquello que el intelecto de los varones percibe con mayor claridad, ellos por razones similares inciden en valores de la conducta. La clásica dicotomía Mujer cuerpo, pensamiento concreto y Varón intelecto, pensamiento abstracto, sugiere una nueva lectura a la luz de esta interpretación.

La disimetría cerebral tiene también, siguiendo a este autor, su reflejo en la percepción sensorial. Establece una analogía entre el deseo, el funcionamiento de un coche —detalle que ahorraremos al lector— y las capacidades visuales y auditivas de ambos sexos. La facultad visual, que corresponde al Varón, se caracteriza por ser activa, “susceptible de control y autogobierno” (í.d.: 122) y es dirigida por el sujeto en función de sus intereses. La facultad auditiva, que pertenece a la Mujer, es pasiva, “incapaz de control ni autogobierno” (í.d.), carece de potestad sobre lo que a sus oídos arriba<sup>21</sup>. Culmina con una disimetría genital que acarrea unos efectos fisiológicos

---

<sup>20</sup> Parece que esta afirmación de Gil Calvo entra en contradicción con la tesis que mantenía con anterioridad, según la cual los varones, entre el periodo que abarca 1400 y 1750, habían sido aquellos que se especializaron en la emisión de mensajes expresivos. De modo que surge la duda ¿legaron únicamente los varones a las mujeres sus secretos de seducción o intercambiaron sus cerebros? Quizá ¿la evolución operó de manera drástica en esas fechas transformando ambos sesos? Lo que a nuestro modo de ver se especializa aquí está lejos de las funciones adaptativas neuronales, se corresponde más bien con una adaptación de la función discursiva al objeto de estudio que en cada caso pretende explicitarse.

<sup>21</sup> La legitimidad de este antagonismo nos parece dudoso y un tanto forzado. No consideramos que la mirada tenga esa

antagónicos. Establece una diferenciación inverosímil entre el orgasmo femenino y el masculino, que reproducimos a continuación por su claridad expositiva:

“Los orgasmos masculinos son escasos (diariamente puede haber muy pocos), limitados (son breves y efímeros), finitos (poseen principio y fin, origen y destino) y discontinuos (están netamente separados por inequívocas soluciones de continuidad). En cambio, los orgasmos femeninos son innumerables (más que numerosos, pues su profusa cuantía no puede ser calculada por no ser mensurable ni reducida a cifras), ilimitados (carecen de duración alguna predeterminable de antemano, por lo que tanto pueden parecer fugaces como resultar eternos), indefinidos (carecen de principio y de fin, de origen y destino) y continuos (no aparecen separados por claras soluciones de continuidad)”. (id.: 130)

Hemos comprobado cómo atribuye al orgasmo de las mujeres una serie de características fantásticas o, más bien increíbles, serían innumerables en contraposición a los escasos masculinos, que como él dice son diariamente muy pocos. A continuación los califica de ilimitados, podrían ser tanto fugaces como infinitos, después dice que carecen de principio y fin —¿la vida es un orgasmo?— y continuos —no todas las mujeres, ni la mayoría, son multiorgásmicas—<sup>22</sup>. Esto no necesita argumentos para ser refutado, cualquier mujer y nos atrevemos a afirmar que la mayoría de los varones también, sabe que es absolutamente falso. Estas afirmaciones son difíciles de creer para cualquier persona, es de suponer que la experiencia cotidiana debería haber demostrado al autor de estas palabras su carencia de fundamento. El valor de esta prosa se acerca más a lo poético que a lo descriptivo y recuerda a las observaciones que Laqueur realizaba en su estudio sobre el sexo. Durante siglos se tuvo la certeza física de que el útero no podía desplazarse, no obstante, este credo tuvo una larga vigencia; de manera similar, los anatomistas del Renacimiento podrían haber promulgado la existencia de dos sexos en función de sus hallazgos, pero no lo hicieron como argumenta Laqueur, porque era consecuente con su sistema de creencias. Podríamos situar la idea de una sexualidad insaciable atribuida a las mujeres en una coyuntura similar. Este tipo de ideología es analizada por Jane Flax a propósito de la teoría lacaniana, si bien este autor sostiene, por un lado, que “las identidades sexuales son ficticias” (Flax, 1995: 23), una elaboración discursiva que surge en la interacción simbólica, es decir, no son un dato de la naturaleza previamente dado. Por el otro, sitúa la sexualidad de las mujeres fuera del orden de lo simbólico, al que no se puede acceder mediante los dispositivos socioculturales, de modo que

---

libertad que se le atribuye, sino que a menudo ve aquello “disponible” en su campo visual y no aquello que desea e incluso lo que no. El oído tampoco tiene porqué ser pasivo, puede optarse por diversas vías para ignorar un discurso. Ambos sentidos, dependiendo de la situación y uso que se les dé, pueden adoptar variantes pasivas o activas.

<sup>22</sup> El Dr. Alonso Acuña Cañas, profesor Titular de la Cátedra de Sexología por la Facultad de Medicina Universidad del Rosario de Bogotá, Colombia, asegura que existe el varón multiorgásmico, aunque es menos frecuente.

sobre este ámbito planea el “ancestral fantasma masculino de una sexualidad femenina desbordante e incontrolable, peligrosa” (íd.). Creemos oportuno recalcar la gravedad que comporta la divulgación de este tipo de fantasía alusiva a la sexualidad de las mujeres. Alicia Puleo hace referencia a las mutilaciones genitales y añade los datos de la OMS, según los cuales se realizan a “más de cien millones de mujeres en el mundo, son justificadas por el carácter lascivo e inagotable de la sexualidad femenina natural” (Puleo, 1997a: 171)<sup>23</sup>.

Podemos constatar cómo este autor incurre en una interpretación del orgasmo desde el “esquema eyaculador”. Articula la complejidad del proceso coital alrededor del clímax de los varones, es decir, toda la argumentación referente al acto sexual tiene como paradigma su eyaculación. Cuando alude al orgasmo de las mujeres ignora sus rasgos específicos y traspone directamente el esquema de los varones, adquiriendo como resultado la forma de una grotesca comparación. Afirma que los orgasmos de las mujeres son innumerables, ilimitados y continuos porque no observa este investigador las “inequívocas soluciones de continuidad” fácilmente discernibles en el caso de los varones. En el análisis que Foucault hace “De la generación”, texto Hipocrático, observa ya la imposición del “esquema eyaculador” (Foucault, 1993: 121) a la experiencia de las mujeres. Pese a las evidentes diferencias y el lapso temporal que separa a Hipócrates de Gil Calvo, parece que ambos comparten una visión androcéntrica del placer. Así, el pensador griego opinaba que la diferencia entre ambas experiencias era cuestión de grado, incluyendo la “violencia, (...) intensidad y a la duración del placer” (íd.: 120) del acto. Dado que el Varón expulsa su secreción con mayor vehemencia deduce que su placer será más intenso, como contrapunto el de la Mujer será más comedido y abarca el curso completo del coito. Dice que su placer durante la relación “depende del hombre; no cesa hasta que “el hombre libera a la mujer” y, si sucede que consigue el orgasmo antes que él, el placer no desaparece por ello: sólo que lo experimenta de otro modo” (íd.: 120).

---

<sup>23</sup> Según la *Organización Mundial de la Salud* (2008) la mutilación genital femenina abarca todos los procedimientos que conllevan una ablación parcial o total de los genitales femeninos externos u otra lesión causada a los mismos por motivos no médicos. Carece de beneficios para la salud y acarrea a niñas y mujeres muchos daños de diversa índole. Consiste en extirpar y dañar tejido genital femenino sano y normal, y de esa manera interferir en el funcionamiento natural del cuerpo de la niña o la mujer. Ocasiona dolores intensos y tiene varias consecuencias inmediatas y de largo plazo, entre ellas mayores riesgos de morbilidad materna y mayores tasas de mortalidad perinatal de los recién nacidos de madres que hayan sido sometidas a esa práctica.

Se estima que, a nivel mundial, entre 100 millones y 140 millones de niñas y mujeres han sido sometidas a procedimientos de tipo I, II o III\* y que en África, cada año, unos tres millones de niñas y mujeres corren riesgo de ser sometidas a alguno de estos tipos de mutilación. Se ha documentado la existencia de esta práctica en 28 países de África y en varios países de Asia y del Oriente Medio.

También se han notificado algunas formas de la misma en otros países, por ejemplo, en determinados grupos étnicos de América Central y América del Sur. Aunque no se dispone de datos sobre su prevalencia, hay indicaciones de que entre las niñas y mujeres que viven fuera de sus lugares de origen, inclusive en América del Norte y Europa occidental, va en aumento el número de las que han sufrido o podrían sufrir mutilación genital en sus respectivos países de acogida.

\* Tipo I: extirpación del prepucio, con o sin amputación parcial o total del clítoris; tipo II: amputación del clítoris con extirpación parcial o total de los labios menores; tipo III: extirpación parcial o total de los genitales externos y sutura/estrechamiento del orificio vaginal (infibulación).

Calvo se remite a la conexión del orgasmo con el cerebro para tratar de dotar de sentido la presencia del clítoris en las mujeres y concluye que si no tiene una función procreadora su finalidad debe de ser procurar placer y añade: “el orgasmo femenino posibilita la permanente receptividad sexual de las mujeres que, gratificadas por el placer físico que el clítoris procura, aceptan acoplarse a los varones incluso durante las fases del ciclo ovulatorio en las que no son fértiles” (Gil Calvo, 1991: 133). Aquí transfiere un patrón de comportamiento animal a las mujeres dando, además, por sentada una sexualidad de cuño procreadora. El clímax propiciado por el clítoris fomentaría el abrazo social, los vínculos interpersonales. Esta teoría no parece demasiado convincente, numerosos estudios han revelado que un porcentaje alto de mujeres no alcanza el orgasmo en el coito vaginal, mientras que la mayoría lo logran mediante autoestimulación y para este fin no parece necesaria ninguna intervención de terceros. Ahora bien, partiendo del clítoris y del placer de las mujeres se pueden esbozar teorías totalmente contrapuestas, este autor, por ejemplo, lo considera un mecanismo de adaptación evolutivo mientras que Anne Koedt (1970) pone en duda la institución heterosexual.

El autor que nos ocupa asigna propiedades esencialistas y temperamento humano a la sexualidad de varones y mujeres. La de ellos es, según su propio vocabulario, teleológica, instrumental y funcional, debido a que el orgasmo viene acompañado de la emisión seminal y la de ellas gratuita y placentera en razón de que este no se produce junto con la expulsión del gameto femenino. La peculiaridad de su confección cerebral impele a las mujeres a las habilidades comunicativas y a una gratificación sexual cuya función es afianzar los vínculos sociales. Por el contrario, el orgasmo de los varones es definido como disociativo, “insolidario y calculador” (íd.: 135) debido a su “oportunismo depredador, típicamente adaptativo” (íd.) que pone en relación con los orígenes de la humanidad, cuando el Varón debía cazar para subsistir. Dice así:

“Pues fundirse en un abrazo, por solidario y cooperativo que resulte, puede impedir la alerta necesaria para estar atento a la vigilancia y la exploración del entorno: y eso es lo que hace el deseante masculino, con la cognición vigilante y exploradora de su espionaje codicioso, al que compulsivamente le mueve su insaciable libertad de mirada”. (íd.: 136)

Valores similares fueron esgrimidos en el s. XIX por médicos y antropólogos que afirmaron que la búsqueda de placer del Varón y su egoísmo son testimonio de su devenir como individuo y la superación del estado de naturaleza; en la Mujer, sin embargo, la sexualidad coincidía con el fin procreador y su papel de madre (Minuz, 1989). Vemos como incurre en la clásica dicotomía de la lógica falocéntrica que asocia a la Mujer valores de tipo social y cooperativo, de los cuales derivan los vínculos interpersonales y el cuidado del prójimo, así como su dependencia del grupo y los

contrapone a la típica agresividad e individualismo del Varón, depredador y egoísta. Estas ideas que sostiene Calvo guardan una gran similitud con las que Babini examina en su análisis sobre la concepción de la Mujer en la ciencia del s. XIX, si bien entonces el placer de las mujeres es considerado una desviación. La Mujer se identifica con la maternidad y la necesidad de protección mientras que el Varón busca placer, “en la mujer la especie está antes que el individuo, en el hombre el individuo está antes que la especie” (Minuz, 1989: 42). Vincenzo Mellusi en *La madre delincuente* (1897) asocia el carácter masculino a la independencia, entre otros valores, mientras lo femenino es ideado en tanto que solidaridad, integridad o conservación. Más aún, atribuye al orgasmo una serie de características animadas que serían inherentes a cada sexo, es decir, otorga a un hecho fisiológico pautas de comportamiento propias de un ser vivo. Así un acto que, en principio, aunque diferente en sus formas debiera ser equivalente, se adopta como fundamento sobre el que inferir la diferente naturaleza de ambos sexos. Las peculiaridades de los respectivos orgasmos son elaboradas como adaptaciones al medio y por lo tanto las desigualdades que ostentan son indiscernibles de su carácter sexuado. Acto seguido, las diferentes soluciones son revestidas de un comportamiento que se estima intrínseco y de esta manera un comportamiento adquirido, social, se pretende natural, esencial a cada uno de los sexos. La supuesta sociabilidad y las relaciones interpersonales estables vendrían determinadas biológicamente del mismo modo que el presunto carácter depredador del Varón, de lo cual podríamos deducir que son rasgos inamovibles por estar genéticamente determinados. Al negar la naturaleza cultural de los vínculos sociales se está negando la posibilidad de introducir variaciones dentro de esta dinámica asimétrica, se deslegitima el cambio de conducta social como motor de transformación en beneficio de una comunidad más ecuánime. Flax (1995) señala que la interpretación de fenómenos biológicos, tales como la sexualidad o la reproducción, sostienen tanto posiciones que alejan irremediamente las categorías naturaleza/cultura como otras que las aproximan. Afirma que en la sociedad contemporánea la condición de Mujer se ha ideado a camino entre lo natural y lo social, mientras que la de Varón no se supedita a este estado previo, posibilitando interpretaciones que atribuyen a las mujeres valores de cuidado y sociabilidad por oposición a los considerados masculinos. Las “categorías arbitrarias y excluyentes” (Flax, 1995: 286), como las que Gil Calvo reitera a lo largo de su análisis y que circunscribe a supuestos factores anatómicos, son al decir de Flax “abusos ideológicos y políticos sobre las mujeres” (ídem.:287).

La culminación de estas tesis biológico-deterministas de la “medicina androcéntrica” (Puleo, 2000: 49) a lo largo del s. XX se ha identificado, desde posiciones feministas, con el planteamiento freudiano del clítoris como un micro-pene fallido a partir del cual las mismas mujeres deducirían su inferioridad respecto a los varones. O bien por lo que tenían de específico o por aquello que se supone les faltaba, son pronosticadas como deficientes.

El placer de las mujeres ha sido considerado de maneras muy diferentes y el clítoris, como órgano que lo procura, denostado hasta época reciente. En 1966 Masters y Johnson publicaron *Human Sexual Response*, donde defendían que el clítoris era el órgano principal en las mujeres para la obtención de placer. Este tipo de planteamiento fue importante porque con anterioridad el único goce legítimo había sido el vaginal y las mujeres que no alcanzaban el clímax por esta vía eran diagnosticadas de frigidez. Además, el placer de las mujeres deja de concebirse circunscrito a la fricción del pene y se cuestionan las diferentes opciones sexuales y formas de establecer relaciones, se desvinculaba el sexo de los fines reproductivos.

Continúan trabajando en “en aras de la realización conyugal” (Sohn, 2006: 112), de modo que el vínculo erótico se considera la base de la unión. Deseo y placer tienen un potencial subversivo que amenaza la estabilidad del orden social, es por ello que las sociedades establecen códigos normativos de regulación al respecto. En este sentido se ha interpretado el clítoris como un órgano perturbador que podría masculinizar la conducta de las mujeres, hacerlas autosuficientes y rechazar el yugo patriarcal. El “pequeño pene” podría devenir en el falo femenino. “Que la diferenciación biológica entre los sexos no era suficiente para asegurar su mutua dependencia lo prueba el sistema de prohibiciones y tabúes instaurado para conseguir tal fin” (Osborne, 1993: 89).

En los párrafos siguientes vamos a señalar otros intentos que tratan de justificar caracteres diferentes en función del sexo, esta vez remitiéndonos a las hormonas. La doctrina que desde tiempos de Aristóteles conceptualizaba a la Mujer como un Varón imperfecto, como materialidad determinada por la pasividad, tiene aún en el s. XX influencia en los desarrollos científicos que se pretenden objetivos. Fausto-Sterling apunta que Jost (1965) se decantó por una “teoría monohormónica” (2006: 243), la cual consideraba a la “hembra como el tipo sexual neutro o ahormonal” (í.d.)<sup>24</sup>, un embrión devendría hembra en ausencia de gónadas masculinas. Lo que nos interesa señalar es el trasfondo ideológico de esta operación, hacía los años 70 del siglo pasado afirmaba: “«convertirse en un macho es una aventura prolongada, embarazosa y arriesgada; es una suerte de lucha contra la tendencia inherente a la feminidad»” (í.d.: 245). La autora relaciona esta oratoria con el imaginario social que compele a ambos sexos a roles antagónicos. La hembra se define como ausencia y pasividad mientras el macho lo hace por la presencia y por la actividad encaminada a superar los meros estados pasivos de la naturaleza. Además, afirma que hasta fecha reciente se consideraba que el embrión humano era por defecto hembra y que la masculinidad era algo añadido, cuestión de la presencia o ausencia de un cromosoma Y. Este planteamiento lo encontramos en Oakley (1977), el sexo cromosómico se define en el momento de la concepción en función de la presencia o ausencia del cromosoma Y, mientras que el sexo anatómico se

---

<sup>24</sup> Fausto-Sterling puntualiza que la retórica de Jost cambia en el tiempo (2006: 400).



desarrolla a partir “órganos y conductos sexuales” (Oakley, 1977: 21) comunes para ambos sexos durante las primeras semanas de gestación. Según esta teoría “la forma humana básica es la de la hembra, y la masculinidad” (id.: 24) se manifiesta en función de la “presencia o ausencia de la hormona del varón” (id.: 25). Estos argumentos se pueden esgrimir en dos direcciones ambivalentes, bien para argüir la superioridad del macho y su esfuerzo por constituirse, posición desde la cual podría argumentarse que lo hembril no es sino un estadio de la naturaleza atávica por superar, o para afirmar la originalidad de las hembras y lo accesorio del otro. En definitiva, podemos observar cómo opera una prosopopeya que asigna cualidades propiamente humanas a células, se elabora una poética de lo somático que concierne a intereses políticos.

Hemos advertido cómo el sexo/género de las mujeres es definido como otredad respecto al de los varones. Benjamin denomina “dialéctica del control” (Benjamin, 1996: 73) a esta dinámica de dominación en la que uno se constituye a costa del otro y es la consecuencia de la falta de reconocimiento, de “la transformación de la necesidad del otro en dominación del otro” (id.: 74). El sujeto que se define como principal no quiere renunciar a su soberanía, “quiere confirmarse a expensas del otro; quiere pensarse como el único” (id.). De este modo el otro es ideado en tanto que “apéndice del sujeto” (id.: 241), se le atribuye una naturaleza constitutiva diferente que se traduce en inferioridad, justificando así esa otredad con la que es definido. “El ideal del individuo autónomo sólo podía crearse haciendo abstracción de las relaciones de dependencia entre hombres y mujeres” (id.). Insiste en que esta no es la única vía en la que el sujeto puede definirse, aboga por compartir y comprender en detrimento de someter.

### 3.3. Roles diferenciales atribuidos a varones y mujeres

En cuanto a los roles diferenciales atribuidos a mujeres y varones podemos encontrar numerosos autores que defienden la benignidad de esta disimetría. Estos polos estructuran la vida social asignando cometidos antagónicos y delimitando su marco de acción. Nos topamos con numerosos ejemplos en los que las mujeres son idealizadas, dechado de virtudes enfrentadas a las que los varones se asignan para sí, cuando acatan el papel que para ellas ha sido confeccionado y son, en cambio, denostadas cuando transgreden “su” modelo de género para pretender acceder a los privilegios que el Varón se tiene reservados para su exclusividad. Cuando las mujeres reclaman su derecho a participar del pacto de los varones defendiendo los ideales de igualdad, libertad y fraternidad, aquellos alegan que el mundo público es de dominio masculino. La sociedad democrática se constituye como un pacto entre iguales donde los privilegios de unos pocos son derogados para reconocer los derechos de cada individuo. Sin embargo, esta potestad no

concierno a todos los individuos. La Mujer es asimilada a la naturaleza y por consiguiente a la inmanencia, mientras que el Varón es representativo de la historia y sujeto trascendente (Beauvoir, 2005; Ortner, 1972). Esta disimetría en la consideración de mujeres y varones la encontramos en numerosos discursos, reelaborada bajo lenguajes específicos.

Anteriormente hemos visto cómo se ha ideado a las mujeres como inferiores a los varones en razón de su “peculiar” constitución biológica, sin embargo, también les han sido atribuidos grados diversos de razonamiento o moral. La reflexión ilustrada acerca de la condición del ser humano habría sido, y de hecho para algunos lo fue, un marco desde el que impugnar la subordinación de las mujeres. Kant elaboró “la expresión filosófica más elaborada de las éticas universalistas basadas en la autonomía del sujeto” (Amorós, 2005: 334), sin embargo, una vez más las mujeres no alcanzarían a los varones en su desarrollo. Según este autor las mujeres se caracterizan por tener “«virtudes adoptadas»” (í.d.), estando su motivación guiada por lo bello en lugar de por lo justo, tal y como corresponde al Varón. Kant diferencia entre un “yo fenoménico y encarnado de otro nouménico (superior), racional y trascendental” (Flax, 1995: 372). A este último se le concede la capacidad de libertad al desvincularlo de su materialidad. Flax defiende que esta dicotomía genérica es posible porque se asocia a las mujeres a la corporalidad y a los varones al raciocinio. Kant asocia el sentimiento a las mujeres y la razón a los varones, considerando que en las primeras el “entendimiento puede ser “bello” pero no profundo” (Puleo, 1997b: 25). Propone una gestión personal basada en la razón, desterrando el sentimiento, al que alude como “cánceres de la razón pura práctica” (Tommasi, 2002: 123). Según Kant “las mujeres evitarán el mal, no por injusto, sino por feo; y a sus ojos, son acciones virtuosas las que son moralmente bellas. Ninguna constricción, ningún deber, ninguna obligación” (í.d.: 125-6). La virtud femenina es bella por oposición a la masculina, noble. Wollstonecraft en “Vindicación de los derechos de la mujer” reclama una educación ecuánime para varones y mujeres, reivindicando la extensión de la razón a estas últimas (í.d.: 132).

A finales del s. XVIII el Romanticismo rechazará la racionalidad ilustrada y con ella la posibilidad de contemplar la igualdad entre sexos, para idear la diferencia sexual como algo ontológico (Amorós, 2005). En *Fenomenología del espíritu* (1807) el filósofo alemán Friedrich Hegel asocia lo femenino con la ética, para este autor la Mujer “no logra alcanzar la plenitud de la autoconciencia ni, por tanto, la individualidad” (Amorós, 2005: 331), que será dominio exclusivo del Varón. Este concepto de eticidad que asocia a la Mujer es una categoría que sirve de mediadora entre el reino mediatizado de la cultura y la inmediatez de la naturaleza. Se circunscribe a la familia y se aleja de lo cultural, no tiene capacidad para la universalidad. Las mujeres carecen de individualidad, así “lo femenino es género y es esencia” (Amorós, 1985: 41).

Tampoco la logrará en opinión de Kierkegaard, para quién la Mujer es un ser próximo a la naturaleza y alejado de la cultura (Amorós, 2005, 1985). “Los llamados «valores femeninos» están trucados y mistificados por la propia cultura patriarcal que los ha acuñado” (Amorós, 1985: 74). Continuamos con otro destacado filósofo, Nietzsche, cuya obra analiza Tommasi señalando la complejidad de su pensamiento en relación a las mujeres, cuyo sometimiento imputa a factores socio-históricos y no a aspectos esencialistas o naturalistas; eso sí, se declara contrario a su emancipación. El sexo masculino es el fuerte, el femenino el débil, enfermizo. Opone valores masculinos y femeninos, aunque no asocia a estos últimos con características exclusivamente negativas. Relaciona lo femenino con la vida, con la idea de “devenir, de fecundidad, de inmediatez, de autenticidad (...) la ligereza, el juego (...) lo no codificado” (Tommasi, 2002: 168, 170) o la ausencia de disciplina; mientras que lo masculino es considerado “conocimiento «científico»” (í.d.: 169), cierto y estable. El de ellas sería un saber instintivo o intuitivo vinculado a una “vitalidad originaria” (í.d.), por el contrario, el de ellos estaría conformado en el seno de las leyes propiamente humanas, en sociedad. La inconstancia por oposición a la estabilidad del saber legitimado. Conceptualiza la primera como corrosiva y decadente, no obstante, le atribuye la facultad de cambio, de avance, que de otro modo no sería posible puesto que el saber instituido tiende a la inmovilidad. En *Más allá del bien y del mal* afirma que la Mujer asalariada que lucha por sus derechos en las sociedades industrializadas no progresa, sino que retrocede (Marsá, 1976). En 1903 Otto Weininger publicó *Sexo y carácter*, donde declaraba que “las verdaderas mujeres” (í.d.: 94) no desean la emancipación, es la parte masculina de algunas la que promueve este fin. Añade que la Mujer no conforma los dominios de la ética y de la lógica, de la ley y del deber, además “también le falta la personalidad trascendental. La mujer absoluta no tiene Yo” (í.d.: 96). Asimismo, postulaba que “varones y mujeres contenían determinantes sexuales (plasma) masculinos y femeninos en sus células” (Fausto-Sterling, 2006: 185). La cantidad de este plasma que tuviese cada individuo caracterizaría su grado de masculinidad o feminidad, de esta manera se explicaba las tendencias masculinas en mujeres y viceversa. Según este argumento la genialidad de algunas mujeres o su deseo de emancipación provenía de sus plasmas masculinos. Por otro lado, aunque en la estela de estas ideas, *The American Naturalist* publicó un artículo de James Weir en 1895, donde “empleó argumentos evolutivos” (í.d.: 188) aduciendo que el deseo de las mujeres de votar y acceder al poder era involutivo, significaba un retorno al matriarcado. Las mujeres que reivindicaban estos derechos no serían sino “engendros evolutivos” (í.d.). Desde la biología, la medicina o la psicología se acusó a las mujeres que demandaban el voto de lesbianas, “un impulso sexual insatisfecho” (í.d.: 381-2) en palabras de John Meagher.

El filósofo y sociólogo Georg Simmel (1961) hace notar cómo el Varón, desde una posición de poder privilegiada, define como neutrales y universales aquellos valores que ha determinado previamente como masculinos (Osborne, 1993; Amorós, 2005). Simmel establece una comparación entre la pretendida objetividad de los varones y su carencia en las mujeres, con la relación que se establece entre el amo y el esclavo. El amo puede ignorar conscientemente su condición, sin embargo, el esclavo es siempre consciente de la misma. De manera análoga las mujeres tendrían una mayor percepción de su feminidad mientras que los varones se autoproclaman como sujetos neutros. Simmel examina cómo el sistema patriarcal elabora un discurso que se pretende neutro, universal y lo equipara a lo masculino. Dice así: “toda dominación fundada en la prepotencia subjetiva ha intentado siempre procurarse una base objetiva, esto es, transformar la fuerza en derecho” (Osborne, 1989: 163). Aduciendo objetividad se legitima un sistema opresivo. Sin embargo, este autor reserva papeles diferentes en función del sexo, una complementariedad polarizada que sería de carácter inherente, en la que a los varones les correspondería la objetividad y a las mujeres la subjetividad. Lo que a su juicio no es apropiado es considerar a las mujeres bajo criterios masculinos puesto que estos las devalúan en lugar de reparar en su diferencia. “La queja de Simmel sólo cuestiona la jerarquización de esos dos mundos, aludiendo vagamente al abuso por parte del varón de su «posición de fuerza»” (id.: 167).

José Ortega y Gasset recoge los presupuestos de Simmel para adjudicar naturalezas radicalmente diferentes a varones y mujeres (Osborne, 1989; Amorós, 2005). El filósofo español, pese a que reconoce el factor cultural como determinante en esta disimetría, concibe a las mujeres como seres inferiores a los varones y en función de esta inferioridad cualquier tentativa por aspirar a la igualdad resulta no solo “vana, sino ilusoria” (Collin, 1993: 294).

El propio Ortega dice que “es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica, que hace del varón un ser sustancialmente público y de la mujer un temperamento privado. Todo intento de subvertir ese destino termina en fracaso” (Ortega y Gasset, 1923: 51)<sup>25</sup>. La Mujer es definida como anexo del Varón, como su complemento deficiente pero necesario para cubrir aquellas atribuciones que le son asignadas en función de “su sexo”. El saber es prerrogativa masculina, así el intelectual puede afirmar haciendo patente su arrogancia: “el hombre inteligente siente un poco de repugnancia por la mujer talentada” (Ortega y Gasset, 1927: 81)<sup>26</sup>; reservándose para su sexo la exclusividad de este ámbito y advirtiendo a las mujeres que pretendan entrometerse: “el fuerte de la mujer no es saber, sino sentir” (Ortega y

---

<sup>25</sup> Julio de 1923, *Revista de Occidente* (Ortega y Gasset, 1980).

<sup>26</sup> 27 de marzo 1927, *El Sol*. *Ibid.*

Gasset, 1925: 60)<sup>27</sup>. Para el filósofo español “la personalidad de la mujer es, más bien, un género que un individuo” (Ortega y Gasset, 1923: 52)<sup>28</sup>. Las mujeres son ideadas como un ideal genérico indiferenciado que las engloba a todas bajo la misma rúbrica en razón de su indiscernibilidad, constituyen un género puesto que comparten cometido. El Varón, mientras, se reserva para sí el estatuto de individuo, diferenciándose del resto de varones como sujeto pensante. “La excelencia varonil radica, pues, en un hacer; la de la mujer en un ser y en un estar; o con otras palabras: el hombre vale por lo que hace; la mujer, por lo que es” (í.d.: 59)<sup>29</sup>.

Julián Marías, discípulo de Ortega y Gasset, es asimismo contrario a la emancipación de las mujeres, que a su juicio constituye una pérdida de su verdadera identidad y una erosión en las relaciones entre ambos sexos. Con la integración en el mundo laboral competirían con los varones —cosa que estos no ven con buenos ojos— virilizándose e incrementando el número de “mujeres que no saben a mujeres”<sup>30</sup> (Osborne, 1989: 174).

Por su parte, Erich Fromm opina que el desarrollo social hacia la igualdad elimina las diferencias entre sexos y, por consiguiente, destruye el amor erótico, que se fundamenta en “la polaridad de los sexos” (Fromm, 2004: 31). La atracción erótica no sería simplemente la satisfacción de un impulso sino el deseo de unión de dos polos que se complementan, de modo que lo masculino se caracteriza por valores tales como “penetración, conducción, actividad, disciplina y aventura” y lo femenino por la “receptividad productiva, protección, realismo, resistencia, maternalidad” (í.d.: 54). Así concebido el amor es el deseo de disolver la discontinuidad a través de la fusión de dos polos dicotómicos pero complementarios, de modo que si uno desaparece esta posibilidad se vería anulada. La sociedad actual necesita, bajo esta luz, un conjunto de individuos homogéneos “para hacerlos funcionar en masa” (í.d.: 31).

Otro tipo de determinismo vendría dado, según el análisis de Osborne (1993), desde algunas teorías del psicoanálisis que plantean el desarrollo identitario de los niños a través de un alejamiento de su identificación primaria con la madre, promoviendo así valores antagónicos para ambos sexos<sup>31</sup>. De esta forma algunos desarrollos del psicoanálisis han postulado un origen humano sexualmente indiferenciado. Según la teoría freudiana los caracteres masculino y

<sup>27</sup> Julio de 1925, *Revista de Occidente*. *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Julio de 1925, *Revista de Occidente*. *Ibid.*

<sup>30</sup> En fecha no muy lejana, el expresidente del gobierno español, José María Aznar (1996) ratificó esta predilección por la Mujer hiperbólica, elevada a la enésima potencia: “a mí me gusta que la mujer sea mujer, mujer”.

Mujer, Mujer, Mujer, sortilegio que si repetimos con suficiente asiduidad tal vez haga su aparición ante el espejo.

<sup>31</sup> La autora se refiere a Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein, Luise Eichenbaum, Susie Orbach y Ethel Spector Person.

femenino se adquieren en la infancia por influencia cultural “a partir de la bisexualidad<sup>32</sup> psicológica de ambos sexos” (Flax, 1995: 13). Los bebés nacen con una marca genital dada pero su identidad devendrá en el transcurso de su proceso de socialización. Este planteamiento del desarrollo de la identidad infantil sostiene que inicialmente ambos sexos se desarrollan como varones y posteriormente se diferencian. En los primeros años de vida niños y niñas se comportan de manera similar, comparten una “bisexualidad original”<sup>33</sup> (Badinter, 1991: 250), siendo ambos considerados como masculinos. En el Niño esta bisexualidad se identifica con el deseo de “femineidad de su madre” (íd.: 251) y la adopción de actitudes pasivas. En la Niña la incidencia de este rasgo es considerada más aguda al poseer dos zonas erógenas, el clítoris, que es ideado como equivalente del pene y la vagina, propiamente femenina. El desarrollo del Niño hacia la masculinidad pasa por abandonar su primer objeto de amor imposible, la madre, por otra mujer; aquel primer amor ocasionaría el enfrentamiento con el padre y el trauma edípico. Este último desaparece con el complejo de castración y la identificación del Niño con el padre, representante de la ley; se crea así su Superyó. La evolución de la Niña sería más problemática puesto que debería abandonar su primer objeto de amor, la madre, por el padre y sustituir su genitalidad clitoridiana por la vaginal. Al descubrir que carece de pene se sentiría castrada e inferior al Varón. Esta revelación posibilitaría tres alternativas: la sustitución de la envidia de pene por el deseo del hijo y el acceso consiguiente a la “feminidad normal” —se da un fuerte vínculo entre la definición de la Mujer normal y la maternidad—; la neurosis o la persistencia en la gratificación clitoridial y su subsiguiente “virilización”. El complejo de castración se resuelve más tardíamente en el caso de la Niña, razón por la cual el desarrollo de su Superyó se halla comprometido. La manipulación del clítoris es considerada una sexualidad activa mientras que la vaginal sería pasiva. Si la Mujer no supera su envidia de pene devendrá anormal, “todas las que manifiestan rasgos de virilidad, de independencia o de actividad son dementes” (íd.: 281), de modo que aquellas que no renuncian a su autonomía y proyecto de vida pública son consideradas inmaduras y regresivas. En este contexto a la adquisición o conservación de caracteres considerados masculinos se le atribuye consecuencias nefastas.

Para elaborar su teoría del aparato psíquico, Freud retoma la idea de niveles diferentes de eticidad en varones y mujeres presente en la filosofía kantiana. El *Ello* se corresponde con el “elemento libidinal” (Puleo, 2000: 129), el *Super-yo* con la “interiorización de las normas” (íd.) y el *Yo* media entre ambos. El miedo a la castración haría al Niño acatar las normas conformando así su *Super-yo*, interiorizando la “ley del padre” (íd.), sin embargo, la Niña al carecer de pene no temerá dicha amputación y no adquirirá un *Super-yo* tan desarrollado como el del Varón.

---

<sup>32</sup> Flax prefiere usar la noción de “indiferenciación sexual infantil” (Flax, 1995: 13).

<sup>33</sup> Badinter sugiere que tal vez fuese más correcto denominarla monosexualidad.

Esta eticidad diferencial en función del sexo/género la encontramos también en la obra del psicólogo Lawrence Kohlberg, quien propone una teoría del desarrollo moral distinguiendo tres niveles de razonamiento y seis etapas.

Carol Gilligan en *In a different voice* (1982) cuestiona la validez del sistema propuesto por Kohlberg al considerarlo androcéntrico. Las etapas propuestas como cúspide del razonamiento humano hacen acopio de un juicio de carácter abstracto y legal que la mayoría de las mujeres no alcanzarían, permanecen en los niveles intermedios que son los que se refieren a la ética del cuidado y las relaciones interpersonales. Los valores que tradicionalmente han sido cultivados por los varones en la esfera pública se proponen como neutros y universales, al tiempo que se esgrimen como prueba del menor desarrollo moral de las mujeres. Osborne (1993) advierte que el análisis de Gilligan obvia el contexto histórico y no incluye en su análisis una crítica de la situación real en la que las mujeres están insertas, puesto que son precisamente el desarrollo del capitalismo y la ideología burguesa, factores que inducen al desarrollo polarizado de los valores genéricos. Añade, además, que la tesis de Gilligan puede ser empleada para defender posiciones esencialistas fundamentadas en aspectos psicológicos (Osborne, 1993: 84-7). Izquierdo se refiere a Michele Moody-Adams, quien cuestiona la representatividad de los resultados de la investigación de Gilligan debido a que está basada en entrevistas a estudiantes de Harvard y en relación al tema del aborto, asunto delicado para “estudiar cuestiones relativas a la ética” (Izquierdo, 1998: 383). Dana Ward sostiene que la validez de aquellas investigaciones que confirman nuestros estereotipos de género tiende a no ser cuestionada (í.d.).

Alicia Puleo insiste en el peso del psicoanálisis para fundamentar las diferencias entre sexos y denuncia la ausencia general de la variable “poder” en sus análisis. Se refiere a la psicoanalista Emilce Dio Bleichmar, quien plantea la sexualidad como constructo cultural y el sexo definido por el género (Puleo, 2000: 42).

Esta concepción asimétrica de los valores femeninos y masculinos la encontramos, asimismo, en el feminismo cultural de cuño esencialista. Para esta corriente la dominación de las mujeres proviene de la negación de su naturaleza distinta y es por ello que la reivindican sobre la del Varón. Los varones estarían caracterizados por una sexualidad “agresiva, irresponsable, orientada genitualmente y potencialmente letal” (Osborne, 1993: 41), además de promiscua y objetualizadora; mientras que las mujeres lo estarían por la dulzura, una sexualidad difusa y su tendencia a establecer relaciones interpersonales. Unos expresarían un deseo sexual centrado en sí mismo, mientras otras emanarían un amor a su alrededor. A las mujeres, madres, dadoras de vida, les correspondería el ámbito natural y la tarea de preservar el ecosistema; por el contrario, a

los varones, delegados culturales, estarían abocados a la guerra y la destrucción. Este credo puede dar lugar a lecturas divergentes, hay quienes pueden esgrimirlo en defensa de la complementariedad de los sexos y la consiguiente heterosexualidad y quienes, por el contrario, defienden un lesbianismo imperativo en razón del ocaso que representan los valores masculinos así entendidos. La “pasividad femenina” también se ha fundamentado desde posiciones biológicamente deterministas, confrontándola con la “actividad masculina”. Susan Brownmiller (1981) afirma que el Varón es un depredador nato en base a su peculiar constitución somática; Germaine Greer (1984) ratifica esta hipótesis al considerarlo genéticamente abocado a la agresividad y Alice Rossi (1984, 1977) se refiere al torrente hormonal para justificar los roles de ambos sexos (í.d.: 43-44).

Bourdieu rechaza la efectividad de este tipo de “revolución simbólica” (Bourdieu, 2000: 58) alegando que los cambios en la conciencia “engañada” (í.d.) no son suficientes para conseguir transformaciones y aboga por la necesidad de “una transformación radical de las condiciones sociales de producción” (í.d.).

#### 3.4. Roles sexuales e identidades sexuadas

Los roles son patrones de comportamiento que garantizan su continuidad a través de instituciones como el Estado, la familia, las empresas, etc., y que se inscriben en normas, leyes, imágenes, etc. Podemos definir el proceso de socialización como el mecanismo mediante el cual un individuo sustituye los factores de control externo de la conducta por otros de carácter interno. Según Enguita:

“Para perpetuarse, la sociedad y las instituciones que la componen tratan de alentar en sus miembros los valores, conocimientos, representaciones, formas de comportamiento, rasgos caracteriales, etc., que sirven a tal fin y de desalentar los que se oponen al mismo. Los procesos por los cuales se trata de introducir, generar o estimular tales rasgos en la personalidad de los individuos se designan genéricamente con el nombre de socialización”. (1996: 18-9)

De modo que las normas sociales y la cultura terminan por formar parte inherente de la persona, que no necesita de estímulos externos para acatar las normas. Es importante tener en consideración este proceso, que nos permite rechazar suposiciones esencialistas y comprender, al mismo tiempo, la homogeneización de ciertos criterios. “Cada cultura estructura un orden socio-



sexual de larga duración y prescribe formas ideales de ser hombre y de ser mujer interiorizadas y llevadas a la práctica por sus miembros” (Méndez, 2007: 21).

Si bien el conjunto de prácticas y valores asociados a lo femenino y lo masculino varía dependiendo del sistema socio-cultural en el que se inscribe, si bien la división en función del sexo parece tener un carácter universal, las atribuciones que se sitúan a uno u otro lado pueden variar enormemente. Los estudios de Margaret Mead “muestran la arbitrariedad de lo que cada cultura concibe como masculino o como femenino” (í.d.: 74). A partir de esta constatación la antropología está en condiciones de inferir que estas atribuciones son contingentes y no ontológicas, no se derivan, como de hecho se ha pretendido, de la marca sexual, sino que se construyen socialmente y se hacen descansar sobre órganos biológicos para dotarlas de una veracidad “natural”.

La pretensión de situar el sexo anatómico como origen de las diferencias entre hombres y mujeres ha sido rechazada en reiteradas ocasiones. En lo que respecta al feminismo, Puleo señala una división en el pensamiento contemporáneo en relación al “estatuto ontológico de los sexos” (Puleo, 2000: 133). Sintetizando mucho, vamos a señalar tres líneas de pensamiento que reflejan las diferentes corrientes de pensamiento que teorizan sobre el tema. Una posición esencialista que vendría a representar Luce Irigaray, una nominalista moderada con Celia Amorós y, por último, una nominalista radical con Judith Butler. La postura que representa Amorós, el feminismo de la igualdad, es de cuño ilustrado, reivindica el uso de la razón para promulgar la igualdad entre varones y mujeres, rechazando los estereotipos y la “tiranía del realismo de los universales patriarcales” (í.d.: 133). Si esta rama defiende que las diferencias entre sexos son consecuencia de la realidad histórica, Irigaray sostiene la existencia de un principio femenino pre-social, anterior al lenguaje y al “orden simbólico del falo” (í.d.). Según el feminismo de la diferencia las mujeres tendrían que encontrar y vivir esta diferencia que les ha sido negada. Si bien dentro de una y otra hay diferentes posturas, la de la diferencia evita un análisis relativo a las relaciones de poder. A la rama nominalista radical se ha objetado su excesivo énfasis en el discurso con el subsiguiente descuido de las condiciones de posibilidad reales de cada sujeto<sup>34</sup>.

Por otro lado, Fausto-Sterling discute la existencia de dos sexos dicotómicos para proponer un planteamiento del mismo como un “continuo biológico” (2006: 48). La presencia de las personas intersexo pone en entredicho las categorías y el “sistema sexual bipartidista” (í.d.: 49).

---

<sup>34</sup> Carrie Hull (2006), quien se sitúa dentro del realismo contemporáneo, afirma que el sexo biológico sí existe, está genéticamente determinado, pero no es la base de la jerarquía entre hombres y mujeres. Al contrario que nominalistas y postestructuralistas postula que existen cosas innatas y que el lenguaje, los sentimientos..., se relacionan con el mundo. No son meras abstracciones. Los humanos operan por un principio de similitud que consiste en buscar semejanzas para elaborar sistemas, categorías, etc., es decir, en crear conocimiento para entender el mundo. Según este planteamiento habría un sistema de estructuras subyacentes, hay cosas que son reales, no todo es relativo. Si los roles de sexo derivasen del sexo biológico sería difícil explicar por qué son tan variados en todo el mundo y a lo largo del tiempo. El sexo es un concepto relativamente estable. El sistema binario sexual macho/hembra no puede ser la raíz de la desigualdad sexual dada la gran variabilidad del género. Tiene que haber más factores que lo hagan posible. Según Hull, la división binaria sexual no puede ser la principal fuente de apoyo del sistema de género.

No obstante, según explica la autora, los individuos que nacen con un sexo ambiguo son quirúrgicamente intervenidos desde la práctica médica para acomodar a estos sujetos a uno de los dos sexos definidos. Oakley (1977) comparte este postulado al entender que no existen dos sexos antagónicos sino una gran variedad de morfologías genitales que podrían calificarse como de grado, es decir, un *Sex continuum*. Fausto-Sterling aboga por difuminar la diferencia entre el cuerpo naturalmente dado y el constructo discursivo<sup>35</sup>. Resalta la importancia del entorno y el periodo histórico, pero como bióloga insiste en señalar que en el lapso de nuestras trayectorias vitales “construimos nuestros cuerpos, incorporando la experiencia en nuestra propia carne” (Fausto-Sterling, 2006: 37). En su estudio hace referencia a diversas investigaciones que mantienen la influencia del desarrollo social sobre diferentes aspectos somáticos. Distintos modelos de socialización producen efectos orgánicos desiguales y agrega: “la sexualidad es un hecho somático creado por un efecto cultural” (ídem.: 37). Siguiendo a Butler entiende el cuerpo como algo que es producido por y a la vez generador de significados sociales. En la misma línea argumenta que la distinción entre sexo y género resulta problemática. El primer término sería asimilado de manera equívoca a lo dado mientras el segundo lo sería a lo cultural, obviando los debates en torno a lo biológico tales como cuestiones hormonales o de desarrollo cerebral. Nieto añade que aun “en el caso hipotético de que se encontrara de forma *concluyente y definitiva* un “gen homosexual” o “transexual” o “fetichista” o “voyeurista”, nunca debería entenderse este gen de forma unívocamente biológica” (Nieto, 2003: 122). Siguiendo a Matt Ridley, divulgador del genoma, recuerda que la biología influye en la conducta, pero al mismo tiempo se ve afectada por el entorno.

Flax (1995) rechaza la distinción sexo/género, entendiendo el primero como un dato biológico y el segundo como su elaboración discursiva. Afirma que la experiencia social no puede entenderse al margen de lo corporal. Refiriéndose a Derrida, Flax plantea que “el problema no es que no haya verdad, sino que hay «demasiada»” (1995: 330). En último término:

“Sean cuales fuesen las causas biológicas que existan en realidad, y sea cual sea su verdadera influencia, ello tiene cada vez menor importancia, y el dársele entraña una racionalización de lo que, de hecho, no es más que un prejuicio. En este tema, los seres humanos están probablemente más condicionados por su propia educación diferenciada en razón del género, de lo que son capaces o les interesa admitir”. (Oakley, 1977: 249)

De Lauretis señala que el sistema sexo/género “es tanto una construcción sociocultural como un

---

<sup>35</sup> La teoría de sistemas ontogénicos rechaza esta distinción entre procesos biológicos (genes, hormonas...) y culturales (socialización). Como representante de esta teoría señala a la filósofa Susan Oyama (Fausto-Sterling, 2006: 42).

aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad” (1996: 11). En consecuencia, ser representado como varón o mujer conlleva una serie de atribuciones y significados, que son asumidos tanto en la práctica como en lo discursivo. La teórica añade que “la construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación” (í.d.: 15). Es decir, que la representación social del género influye en la forma en la que cada individuo la interioriza, pero que, al mismo tiempo, la representación subjetiva del mismo o autorepresentación, como la denomina la autora, afecta a como se percibe socialmente su construcción. Dejando, de esta forma “abierto una posibilidad de agencia y de auto-determinación en el nivel subjetivo e individual de las prácticas cotidianas y micropolíticas” (í.d.: 15).

La transexualidad puede constituir un punto de partida para la reflexión al poner en evidencia la desvinculación entre marca genital e identidad sexual. Muchas de estas personas consideran que su morfología sexual no se corresponde con su identificación psicológica como Varón o Mujer y en consecuencia aprenden a desear modificar su sexo anatómico. Méndez hace referencia a las intervenciones quirúrgicas en un contexto en el que el cuerpo se concibe como algo plástico, modelable, “como un espacio de libertad sobre el cual, aunque se intervenga para hacerle encarnar la norma, eso sólo prueba la soberanía del individuo” (Méndez, 2004: 127). El sujeto modifica su aspecto material en función del modelo con el cual se identifica. En este caso se prioriza el aspecto mental sobre el somático, pero no se cuestiona la interrelación sexo/género. Desde la teoría *Queer* se ponen en entredicho este tipo de modificaciones corporales al considerarlas como un intento por encajar en unos moldes socialmente legitimados como naturales<sup>36</sup>. Desde esta perspectiva las mujeres con pene o los varones con vagina sería una posibilidad más entre otras, desestimando las categorías normativizadoras como Mujer, Varón, Homosexual o Heterosexual.

Los roles se presentan como prescripciones que se desprenden de características biológicas, es decir, naturales e inmutables, con objeto de establecer normas referentes a los modos de comportamiento. La feminidad y la masculinidad son “marcas que tienen por objeto establecer presuntas descripciones de modalidades de ser para hacer derivar de las mismas determinadas especificidades en la forma de relacionarse con el deber” (Amorós, 1985: 159). Los conceptos analíticos de sexo/género han sido ampliamente discutidos (Tubert, 2003) y en los setenta Mathieu propone dos términos equivalentes: el sexo biológico y el sexo social. Esta propuesta “debía servir para mostrar con claridad el funcionamiento social de las categorías de sexo, para desenmascarar la amalgama biológica y psicológica mediante la que las ciencias definían la

---

<sup>36</sup> Preciado, B. (2010): Historia de la tecnosexualidad. Taller impartido en la EHU/UPV, Sarriko.

categoría de sexo “mujer”, y para desvelar las relaciones de dominación que las constituyen” (Méndez, 2007: 118). El sexo social o el género constituyen un conjunto de expectativas y atribuciones en función de la marca genital. Estas expectativas, interiorizadas por las personas, son correlativas a unos comportamientos sociales divididos en masculinos y femeninos. Los roles sexuales se hacen derivar de una diferencia genital, aunque no se originan en la misma y, a su vez, operan como una constatación de la funcionalidad natural (naturalizada) de dicha práctica, que pretende ser un hecho. La insistencia y reiteración de ciertos roles sexuales ocasiona la sedimentación en el imaginario colectivo de tipologías particulares. Algunas tipologías sexuales son especialmente recurrentes y aunque su formulación no se haga de forma explícita resultan asumidas —de manera aporreada e inconsciente muchas de las veces— por la población general.

De la muestra de obras recogida para este trabajo hemos derivado diferentes tipologías con objeto de calibrar su presencia. Podemos relacionar la representación recurrente de algunos tipos con el arraigo que presentan en el imaginario social. La antropóloga Marilyn Strathern afirma que la finalidad de los estereotipos es que las atribuciones en función del género aparezcan como naturales, es decir, consustanciales a su biología particular (Méndez, 2007: 120-2).

Esta división de los roles en una clasificación dicotómica no solo define lo que es masculino y femenino, ser Varón o Mujer, sino que delimita prácticas, sentimientos, derechos, actitudes, etc. Siguiendo a Berger (1974), en las imágenes de desnudos se encuentra implícito aquello que se le podría hacer al cuerpo representado. Estos estereotipos constituyen lugares comunes donde los sistemas de dominación alcanzan una forma tipificada, valga decir que por norma general no se consideran como generadores de opresión sino como derivados y característicos de cada sexo. Así, por ejemplo, el recurso a la Mujer en perpetuo estado de excitación no es visto como un discurso androcéntrico cuyo objeto es domeñar la sexualidad de las mujeres sino como la expresión de su sexualidad, ideada como insaciable y característica de todo un sexo (Amorós, 1985; Dijkstra, 1994; Puleo, 1997a).

Estos sistemas de clasificación se hallan sesgados androcéntricamente produciendo una jerarquía sexual/genérica en la que las mujeres ocupan, “naturalmente”, las posiciones subalternas. “El control de la sexualidad de las mujeres requiere imponerles rígidas normas de conducta moral y sexual, y lograr que las interioricen como propias de su naturaleza femenina” (Méndez, 2007: 24). Los roles sexuales actúan como una serie de prescripciones que, a menudo, no se hacen patentes pero condicionan los comportamientos, las prácticas, etc., de los individuos; podríamos decir que las identidades son el producto de dicha práctica.

La ideología sexual cumple un papel muy importante a la hora de atribuir una identidad sexual a

las personas, interpretamos el cuerpo desde una serie de supuestos. La asignación de un “sexo biológico” (Méndez, 2004: 21) actúa como garante a la hora de “presuponerle una identidad social y sexual” (id.) a una persona, estipulando roles diferenciales en función del sexo/género. “Considerar al cuerpo como natural representa un obstáculo epistemológico, un sustancialismo que otorga un privilegio ontológico a la construcción biológica del cuerpo (...) lo natural y lo significativo son indiscernibles” (Tubert, 2003: 369). La marca anatómica es utilizada para atribuir visualmente el sexo correspondiente a un bebé en el momento de nacer, sin embargo, en la vida cotidiana los individuos se visten ocultando su sexo de manera que cuando identificamos a una persona como hombre o mujer lo hacemos en base a determinadas formas de la conducta, al aspecto, etc. Bourdieu introduce la noción de “habitus corporales” para referirse a un sistema normativo que establece unos “esquemas de pensamiento, de percepción y de actuación interiorizados por los miembros de una misma cultura” (Méndez, 2004: 118) organizando las relaciones entre los sexos. Una serie de dispositivos prácticos y discursivos a través de los cuales las personas aprenden de manera automática el rol de género que deben representar. Una serie de mecanismos como los tacones de aguja, la ropa excesivamente estrecha o manicuras exageradas, representan una diferencia sexual que se plantea como inherente.

Cabe matizar que la relación que se da entre roles e identidades no es lineal ni simple, sino que es una interacción compleja, orgánica e interactiva, ambas se van construyendo y alterando a lo largo de la vida. Las identidades también pueden asumirse como forma ideal, un intento consciente de devenir en ese proyecto deseado y en función del cual se modifican, rechazan o adoptan modos de pensar, actuar, vestir, etc., particulares. Wolff dice que “las identidades son fundamentales sin tomarlas como algo esencial o fijo” (Wolff, 1997: 179). Los roles, como las identidades, pueden ser críticamente puestos en entredicho por los sujetos que los encarnan y varían en función del sexo, la clase, la raza o la edad. “Sartre decía que el hombre pese a todo es libre porque se ve obligado a hacer algo de lo que han hecho de él” (Amorós, 1985: 74). Beauvoir, pensando en la situación de las mujeres matiza esta libertad que Sartre atribuye al sujeto, para subrayar que las decisiones están condicionadas por la circunstancia particular y el sexo/género. Por norma general, los roles sexuales son interiorizados y asumidos.

Aquellas conductas que no se ajustan al patrón que debieran son sancionadas o vistas con recelo. La sociedad condiciona, pero no determina de manera implacable, luego existe un margen de maniobra individual que variará en función de las condiciones de posibilidad de cada sujeto. No parece plausible una identidad libremente asumida de modo absoluto, puesto que existen condicionamientos externos e internos que son límite y posibilidad para el sujeto. A este respecto Amorós hace referencia a la noción de sujetos nómades de Rosi Braidotti, que posibilita la asunción

de identidades a la carta. Declarando muerto al patriarcado, el peso coercitivo de las definiciones normativas “de una identidad femenina heterodesignada” (Amorós, 2005: 299) dejaría de tener relevancia y sería posible “reconstruir una identidad femenina (...) o bien reinventarla voluntarísticamente” (í.d.: 300).

Desde posiciones postestructuralistas, como la de Butler o Foucault, la identidad sexual se concibe como la suma de las performances de género, desde esta lógica modificar las performances cotidianas provocaría un cambio de identidad. Parece oportuno hacer una doble observación, si por un lado es una propuesta que abre una gran cantidad de posibilidades, ya que cada sujeto podría tomar su identidad de manera reflexiva y cuestionar sus prácticas cotidianas, su estar en sociedad; hemos de reconocer las limitaciones de esta proposición dado que los individuos no son absolutamente libres de hacer lo que les venga en gana, como ya señaló Simone de Beauvoir. En primer lugar, desvincularse de las atribuciones de género requiere, en términos generales, una formación especializada, mucha gente no se cuestiona estos planteamientos. También hemos de tener en consideración la situación social, económica, etc., de cada individuo como claves que pueden posibilitar o no el desarrollo y la adopción de prácticas y actitudes concretas. Tampoco podemos olvidar los mecanismos de control inconscientes que se van forjando desde que nacemos y que en ocasiones producen un sentir contrariado al razonar consciente. Wolff rehúsa conceder una excesiva importancia a los procesos discursivos y sin dejar de reconocer la relevancia del “lenguaje, la representación y la ideología” (Wolff, 1997: 163) en la “constitución de los sujetos” (í.d.) nos recuerda que también aquellos han sido producidos por prácticas que tuvieron lugar en el pasado. “Su actuación como sistemas relativamente autónomos no debería ocultarnos su constitución original de procesos extra-discursivos, ni su susceptibilidad constante respecto a la intrusión de factores materiales y económicos como influencias transformadoras” (í.d.).

La filósofa Valérie Daoust (2005) afirma que “la identidad de la mujer, su naturaleza y su rol en la sociedad se ha ligado a la forma en la que ejerce su sexualidad” (Méndez, 2007: 206).

Esta aserción puede ser igualmente válida para las obras de este trabajo, en las que a partir de la actitud sexual de la representada se le pueden asociar uno o varios roles. Si bien esta operación es clasificatoria, nos gustaría señalar la incidencia de su reverso. Los roles e identidades que se vinculan a determinadas praxis condicionan las prácticas de los sujetos en cuanto quieren, o no, verse relacionados con tales identificaciones. El modo en el que una persona ejerce su sexualidad puede verse modificado o coaccionado por el temor a verse socialmente definida en términos genéricos peyorativos. Las proyecciones discursivas y las prácticas se hallan profundamente imbricadas, como hemos visto estas primeras pueden producir o dejar de fomentar determinados

modos de comportamiento, mientras que de pautas comportamentales se abstraen discursos particulares que se generalizan. Los discursos acerca de la sexualidad no son neutrales, aunque así lo pretendan y operan de manera desigual en función del sexo, la raza, la clase o la edad. Ya en época griega el pensamiento filosófico atribuye la neutralidad a lo masculino, “lo genéricamente humano” (Amorós, 2005: 330), mientras que lo femenino será ideado como “diferencia que es defectividad” (id.). Diferencia que en repetidas ocasiones intentará fundamentarse en base a características sexuales, “el varón se sitúa en posición de sujeto y, no es ya que objetive la diferencia sexual de la mujer” (id.) sino “que objetiva a la mujer como diferencia sexual, es decir, como el Sexo por antonomasia que emerge sobre el fondo de la neutralidad del suyo” (id.). Siguiendo a Nancy Fraser en *Iustitia Interrupta* (1997), Amorós señala que aquellas diferencias que producen desigualdad no son deseables. “Así pues, la diferencia no es en sí un valor. La igualdad, por su parte, no es un hecho: es un concepto regulativo político, un concepto ético y un valor” (id.: 288). Amorós reflexiona en torno a los conceptos de igualdad, desigualdad y diferencia. Las diferencias en sí, por el mero hecho de serlo no producen jerarquías. Siguiendo a Michèle Le Doeuff, la filósofa española nos recuerda que la diferencia aplicada al terreno sexual se cierne normalmente sobre las mujeres produciendo “sobrecarga de estereotipia de identidad” (id.: 299). “Cuando decimos que los blancos y los negros, los varones y las mujeres son iguales no estamos describiendo una situación de hecho, obviamente, sino un *desideratum* en el ámbito del deber ser” (id.: 309).

Conviene recordar que tanto lo masculino como lo femenino son producciones constrictivas y pueden provocar efectos negativos, de opresión, sobre aquellos que pretenden encarnarlos. Sin embargo, la masculinidad supone una promoción a sujeto privilegiado, ser masculino se asocia con el poder, con las posibilidades que el mundo público oferta mientras que ser femenina se relaciona con el querer —ser querida—, poseer las cualidades requeridas por el Varón para ser deseable.

### 3.5. De la sexualización a la subordinación de las mujeres y sus productos en el campo artístico

A lo largo de la mayor parte de la historia de Occidente las mujeres han estado subordinadas a los varones y esta aseveración es igualmente cierta aplicada al campo artístico. Tradicionalmente los varones han ocupado el espacio social, siendo protagonistas de representaciones con prestigio que podían narrar escenas valerosas, batallas o retratos de personajes importantes, etc.; mientras que las mujeres a menudo se han asociado con la

naturaleza, el espacio doméstico o las tareas del cuidado o limpieza, siendo representadas como objeto sexual, esposa de o pecadora, entre otras posibilidades. Durante mucho tiempo el papel principal de las mujeres en el arte ha sido el de objeto representado, quedando el mercado, los medios, etc., a disposición de los varones. El cuerpo de mujeres desnudas se ha esgrimido con propósitos diferentes, por ejemplo, en la Grecia clásica podía ser la materialización de un canon que perseguía acercarse a un ideal de belleza de orden superior. Bajo la influencia de la religión cristiana se asimiló al cuerpo del pecado, el cuerpo desnudo de las mujeres era susceptible de representar la pérdida del Varón en razón de un deseo incontrolado. En otras ocasiones la ostentación de la dama ha podido indicar la riqueza de su marido. A partir de las vanguardias del s. XX la cosificación de las mujeres puede provenir de diversas vías. Es muy frecuente su desempeño como modelo, amante u objeto sexual, en este tipo de representación la protagonista acostumbra a presentarse en una pose pasiva que se oferta al espectador —o al pintor—. Puede también aparecer reducida a icono como nos muestran las imágenes del arte pop, donde mujeres de apariencia artificial se disponen en sugestivas poses abiertamente sexuales. Otro modo bastante habitual de objetualizar el cuerpo de las mujeres es cercenándolo y recomponiéndolo en aberraciones sexuales, tal y como hiciera Bellmer, o acercándose sobre aquella zona que se desea remarcar, habitualmente pechos, nalgas o genitales. Es más, podemos decir que los personajes mujer adoptan estereotipos definidos en función del sexo/género.

La exhibición de cuerpos desnudos como motivo artístico ha sido a lo largo de la historia un tema sujeto a normativas, prohibiciones, tabús, etc. La moral sexual, el credo religioso o el sistema legal han sido maneras diversas de regular el visionado público de “escenas indecorosas”. Aquello que el artista podía mostrar en sus obras ha estado hasta época reciente sometido a escrutinio. Qué, cómo, quién o bajo qué circunstancias puede mostrarse una imagen han sido cuestiones que han preocupado a quienes estaban en disposición de controlar la producción de imágenes. Recordemos, por ejemplo, el escándalo que causó en 1865 la *Olympia* de Manet en El Salón de París o *El origen del mundo* (1866) de Courbet. Durante siglos el desnudo de mujeres ha sido objeto de polémica. En ocasiones su admisión ha pasado por la adopción de temas religiosos o mitológicos. De modo que es posible ver mujeres desnudas cuando la historia lo “requiere”, no por deseo o ardor sino por exigencias temáticas. También es posible justificar la inclusión del desnudo de mujeres como símbolo de la belleza, representación que aúna aquellos rasgos más excelentes. Una idealización de la belleza “femenina” absoluta. En cambio, otro tipo de representaciones se han juzgado no aptas para ser mostradas, obscenas, inapropiadas para el ojo público.

En este tipo de imágenes el contenido sexual y la provocación son cuestiones de máxima



importancia para la moral bien pensante. Estas son potencialmente subversivas y en manos equivocadas podrían tener efectos nefandos, corromper al espectador/consumidor, apartarlo de sus obligaciones. El deseo sexual es visto como una fuerza poderosa y potencialmente peligrosa, que mal encauzada podría desembocar en situaciones de crisis o descontrol. El dominio de las pasiones, tal y como lo concibió el mundo griego o la ideología burguesa, es indispensable para la libertad del individuo (Grecia) o su correcto desarrollo (burguesía) (Foucault, 1993).

En los últimos siglos la consideración de los aspectos relacionados con el sexo ha sido objeto de importantes transformaciones, a este respecto cabe destacar la secularización de la sociedad, la producción del discurso médico en el s. XX y, tal y como señala el sociólogo Anthony Giddens (1998), el nuevo papel de las mujeres en la sociedad, cuya presencia es cada vez más notoria. La sexualidad pasa a conceptualizarse en términos de salud, de bienestar y de disfrute en detrimento del pecado y la penitencia. La diferenciación entre sexualidad y procreación tendrá una importancia capital, de modo que esta primera ya no estará circunscrita a la generación mientras que las nuevas técnicas de reproducción permitirán tener hijos sin recurrir a la práctica sexual vagina-pene. Estas transformaciones y avances científicos posibilitarían unas prácticas sexuales y relaciones más democráticas. La capacidad de las mujeres para obtener placer sexual ha sido también objeto de discusión, Thomas Laqueur (1994) examina cómo hacia el final de la ilustración el orgasmo de las mujeres pasa a considerarse contingente para la concepción, si bien con anterioridad el goce era requisito para la fecundación. El autor imputa a este tipo de prejuicios acumulados durante siglos los tópicos de la psicología contemporánea, según los cuales los varones persiguen satisfacer necesidades fisiológicas mientras que las mujeres buscan relacionarse (Laqueur, 1994: 20-1). En el s. XX se reelabora el discurso sobre la sexualidad y se acepta el placer de las mujeres, sin embargo, se imponen la belleza femenina y los modelos de relación matrimonial (Duby & Perrot, 1993: 12-3). Weeks, siguiendo a William Masters, plantea que ante el debilitamiento de vínculos sociales que se da en las sociedades de consumo, las personas tienden a buscar un sustituto de las mismas en los “vínculos sexuales” (Weeks, 1993: 58), sin embargo, estos son “notoriamente frágiles” (í.d.). En este contexto la mayor libertad sexual, junto con el desarrollo del capitalismo, hacen posible la emergencia y proliferación de imágenes con un alto contenido erótico o sexual. Imágenes que se utilizan para aumentar las ventas del producto.

El control estatal y social en la representación de los contenidos sexuales pierde fuerza y los límites pasan a verse como restricciones de la libertad individual. No obstante, la ideología sexual laica continúa privilegiando el sexo heterosexual (vagina-pene) y la pareja estable.

La pareja heterosexual es vista como aquel lugar donde autorrealizarse, donde buscar la felicidad.

Por otro lado, desde el Renacimiento hasta el s. XIX las relaciones entre mujeres estaban caracterizadas por un amor al margen del sexo<sup>37</sup>. La revolución sexual del s. XX posibilita el reconocimiento del amor y prácticas genitales entre lesbianas (Osborne, 1993). El amor sexual entre mujeres quedaba oculto bajo un revestimiento romántico de relaciones interpersonales, amistad *versus* sexo. Hoy en día, aunque reconocido, el lesbianismo continúa considerándose una opción marginal o sexualidad disidente. Aunque las condenas legales referentes a aspectos sexuales concluyen, el rechazo social se extiende aún durante largos periodos.

En esta tónica del deleite la oferta visual se encuentra androcéntricamente sesgada, de manera que son los cuerpos de las mujeres aquellos que se ofrecen como objeto de deseo para un espectador Varón tipo. Podemos observar una contradicción entre un desarrollo social e institucional hacia la igualdad entre sexos y una producción visual que abusa de modelos de sumisión impuestos a las mujeres. A lo largo del trabajo veremos cómo se materializa en las obras pictóricas.

Trabajar sobre el sexo, la excitación sexual, los deseos, las perversiones, etc., puede tratar de verse como algo carente de intenciones políticas. El ámbito de la sexualidad es susceptible de ocultar su faz ideológica para proponerse como un interés específicamente humano, el deseo. En este contexto de liberación sexual la figura del artista se presenta enigmática. Al operar, supuestamente, al margen de dictámenes económicos, morales, etc., estaría en posición privilegiada para abordar “sinceramente” el aspecto sexual. La —también supuesta— no circunscripción a exigencias impuestas, recordemos la relativa autonomía del campo artístico, sería garante de un acceso no condicionado al tema.

El campo del arte se encuentra además revestido de autoridad cultural, como producto elaborado a partir de facultades humanas consideradas elevadas que se oponen a la inmediatez y a la mera funcionalidad. La alta cultura se asocia al cultivo del “espíritu” o de valores nobles que se disocian —o pretenden hacer como si lo hiciesen— de las necesidades que emanan de la corporalidad, de aquello que recuerda el origen animal compartido.

El pensamiento ortodoxo opone arte a pornografía en la medida en que la segunda busca provocar explícitamente una excitación sexual, mientras el primero acostumbra a negar esta dimensión. Podemos encontrar numerosas propuestas acerca de lo que es arte, no obstante, parece haber cierto acuerdo en lo que no es, un medio para avivar o aliviar la libido. Incluso cuando encontramos imágenes cuyo contenido formal coincide con el del porno, duro o blando, a aquellas que se inscriben en el campo artístico se les atribuye una consideración muy otra. Como dice Calvo Serraller “en el arte clásico, estas figuras del acecho del desnudo adquirieron un

---

<sup>37</sup> Osborne se basa en: Faderman, L. (1981): *Surpassing the love of men*. Nueva York: William Morrow and Company .

significado de prototipos ejemplares” (2005: 122). La producción artística se dirige generalmente a la contemplación o reflexión, habitualmente no persigue incitar a la acción. Responde a un fin “elevado” —indicado en su precio —, como todos sabemos las obras de arte no se compran en quioscos ni se esconden en lo alto del armario del baño. Nos resultaría chocante, por ejemplo, que alguien afirmase su intención de visitar una exposición de Picasso o De Kooning en el Guggenheim con objeto de alentar sus fantasías sexuales o que comprase el catálogo de la muestra para ubicarlo en una clínica de donación de esperma.

Como estudia Nead en *El desnudo femenino* (1998), el tema es complejo y establecer los límites entre lo permisible y lo reprobable problemático. Nuestra sociedad contemporánea parece más permisiva con respecto a este tipo de consumo, así como también lo es el mercado del arte actual. Las escenas de sexo explícito que tradicionalmente han constituido el mundo de la pornografía podemos encontrarlas ahora en el campo artístico. Un claro ejemplo de esto son las obras que el artista Jeff Koons realizó con la actriz porno Cicciolina en la serie “Made in heaven” (1989) o las pinturas de Betty Tompkins. Este baremo que separaba lo artísticamente lícito de lo meramente sexual, no parece ser ya operativo. En los museos, en los libros, en internet, etc., encontramos obras cuya imaginería proviene del ámbito del porno, así como otras más blandas que bien podrían ser de folletín erótico. Este último tipo de producción masiva calificada como popular se dirige a la estimulación de los apetitos más básicos y habitualmente no se considera relevante su aportación cultural —a la cultura legitimada—.

Arte y pornografía se ubican en polos opuestos del espectro social, mientras el primero ocupa la cúspide, producto de los valores más excelsos del ser humano fruto de siglos de historia y civilización; el segundo es una producción marginal —en el sentido de marginada, no visibilizada en espacios comunes— que se identifica con el apetito sexual más inmediato. Podríamos decir que uno es un producto elaborado, de prestigio, cuyo espectador se vanagloria de poseer y conocer mientras que la realización del otro es más mecánica y destinada a un consumo amplio que no goza del prestigio popular, que no se sitúa a la vista y del que uno habitualmente no hace gala.

La idea de arte, los medios con que se produce y difunde o los lugares en los que se exhibe, garantizan el buen gusto, “la distinción” parafraseando el título de Bourdieu, de aquello que no es vulgar. Habitualmente no pensamos en el arte como porno de alto standing e incluso en el caso de que su contenido fuese muy similar, siempre cabe el recurso a la ambigüedad.

La obra de arte sería susceptible de comunicar a varios niveles que podrían corresponderse con diversos grados de competencia en el espectador. Como consecuencia tachar una obra de ser meramente un catalizador sicalíptico puede interpretarse como una carencia de saber del emisor.

En la vida cotidiana cuando alguien realiza un juicio de valor de este tipo, es común decir que esa persona no sabe, no entiende de arte o es reduccionista en sus valoraciones.

La frontera entre lo que es y no es arte se presenta confusa, delimitar a simple vista sin conocer los dictámenes del campo si una imagen es o no es arte resulta complicado. Obras que antaño se podrían haber descartado por su contenido, una (sobre) carga sexual explícita, pueden hoy introducirse sin mayor desconcierto. Por ejemplo, *3m girl* es una figura de Takashi Murakami que representa a un personaje mujer de estilo manga hipersexualizado y atuendo porno-erótico, y puede verse expuesta en importantes galerías de arte. El tema, aun cuando sea más o menos popular, no parece ser ya motivo de exclusión. Podemos entonces pensar que los artistas actuales disponen de mayor libertad para elaborar sus piezas, en tanto en cuanto no se hallan circunscritos a una serie limitada de motivos. No obstante, este grado de libertad implica otros aspectos a tener en consideración. Podemos dar cuenta de un doble juego, el hecho de que cualquier tema pueda constituirse en motivo artístico es correlativo a la legitimidad del label “arte” que puede ser esgrimido para consagrar cualquier producto. Situarse en los confines de lo mundano privilegia una retórica artística que ensalza los valores oportunistas de un campo idealizado. Esta distinción otorga al objeto una “inmunidad” que no encuentra parangón en otros ámbitos, posibilitando que imágenes que en otro contexto podrían haberse calificado como inmorales al atentar contra la dignidad de las personas por insinuar violaciones, escenas de pederastia, de sumisión, etc., puedan ser bajo este prisma observadas en función de sus cualidades artísticas, obviando el trasfondo ideológico en el que se producen y reproducen.

En el contexto actual de libertad ambigua o libertinaje liberal no resulta fácil analizar obras<sup>38</sup>. Como salvaguarda, detrás de la representación visual nos topamos con un compendio de discursos consagrados —y consagradores— que atestiguan el verdadero valor de la pieza, que trasciende lo meramente visual. Pongamos por caso una acusación por pederastia, el difamado puede siempre alegar la inocencia de su mirada aduciendo que la falta se ocasiona en el ojo del acusador y no en la obra en sí. Por su parte, los críticos podrán aludir a la excelencia artística, técnica, así como a significados más profundos que pasan inadvertidos al ojo inexperto o al intelecto poco afinado. Insistimos en que la ambigüedad que caracteriza al arte contemporáneo

---

<sup>38</sup> Poco después de escribir estas líneas nos encontramos con un furibundo y grosero artículo que rezuma fervor religioso, es del escritor Juan Manuel de Prada (2011), quien a través del insulto arremete contra la obra *Pietas* de “un cacho de carne llamado Jan Fabre” expuesta en la Bienal de Venecia. Este autor que es muy capaz de diferenciar el arte verdadero, genuino de la perogrullada, ataca a esos contemporáneos “que tratan de colarnos sus esputos infecciosos como si fueran verdadero arte”, en particular la obra de Fabre, “ese vómito de humores biliosos que viene después del empacho”. Añade, además, que el verdadero arte ha sido suplantado por el garabato cuyos artífices son “hombres achacosos e impotentes” por oposición a los “hombres sanos y viriles”. ¿Artistas verdaderos? Nos interesa destacar aquí la virulencia empleada por un individuo ajeno al campo de producción artística a la hora de juzgar la pieza y el intento del autor por deslegitimar la obra.

puede ser utilizada como elemento de confusión, un alegato más en defensa de la obra en sí por encima de los valores que promulga. En este contexto señalar el sesgo sexual representado puede suponer la subsiguiente acusación de reaccionario ignorante. Si bien no consideramos que estas dos posturas extremas sean excluyentes, sino que más bien se complementan, señalar una obra por su contenido misógino no parece muy popular. A esto podemos sumarle la ingente cantidad de imágenes de mujeres con alto contenido erótico que se difunden desde los medios de comunicación o la publicidad produciendo una habituación a este tipo de representación. La cotidianeidad y la falta de reflexión con que son visualizadas refuerzan que el sesgo androcéntrico que las caracteriza pase desapercibido produciendo cierto tipo de analgesia respecto de estos contenidos.

Como hemos visto la autonomía del campo artístico induce a que las obras que en él se producen parezcan entidades autosuficientes. No serían vehículos de expresión social politizados<sup>39</sup> sino obras ideológicamente neutras que se refieren exclusivamente a su campo de origen. Este carácter apolítico sería garante de su autenticidad creativa al no ponerse al servicio de intereses concretos. El campo artístico legitima su propia producción, dictamina los valores que serán el rasero de los objetos aspirantes a una metamorfosis en objeto artístico. Adquieren su estatus en el campo que los acoge y simultáneamente son estandarte del mismo. Así como las diferentes ramas del saber, entre las que podemos contar la antropología o la sociología, “dotan de legitimidad científica a un orden sexual cuyo carácter político silencian” (Méndez, 2007: 19). El arte rehúsa implicaciones políticas o sexuales en base a una neutralidad de criterios cuyo origen androcéntrico también se oculta. Nos hemos referido a la capacidad consagradora del campo que, recordemos también válida, o no, aquellos temas dignos de ser representados.

Recapitulando, como hemos podido ver, confluyen varios factores: la legitimidad del arte y su ambigüedad contemporánea, la idealización del artista, una mayor libertad sexual —cuestionada por algunos—, el desarrollo del sistema capitalista y sus medios visuales de propaganda que acaban por insensibilizar al espectador, la tendencia hacia una igualdad entre sexos y la libertad de expresión entendida como un derecho individual legítimo.

La tradición de representar a mujeres desnudas tiene muchos siglos de historia en Occidente, sin embargo, en los últimos siglos se ha multiplicado y desvinculado de restricciones morales, temáticas o formales. En este sentido, podemos decir que los artistas no deberían encontrar trabas importantes a la hora de trabajar con dicho “tema”. El cuerpo desnudo ya no es

---

<sup>39</sup> El panorama artístico es mucho más complejo y variado y, desde luego, sí encontramos obras en las que la intención política se hace explícita. Aludimos aquí a un modo de entender el arte que lo sitúa al margen de su contexto, su valor sería autocontenido.

ningún misterio y tener acceso a este tipo de imágenes es realmente sencillo. Las normas que regulaban el desnudo clásico o el sacro, así como muchos de los valores morales referentes a la sexualidad, están hoy en día en desuso. En este sentido el campo artístico puede dar cabida a una producción mucho más variada y extensa, objetos que en otros contextos no se hubiesen incluido en la categoría de arte. Los productos de la cultura popular y de la pornografía no se circunscriben exclusivamente a sus ámbitos de origen, sino que se inscriben también en el campo del arte a través de diferentes corrientes o artistas.

El campo artístico es hoy en día mucho más heterogéneo y es susceptible de acomodar propuestas que otrora hubiesen sido rechazadas. Además, los medios de comunicación y la generalización de internet han hecho posible poner a disposición del público general una gran cantidad de contenidos al margen de los circuitos museísticos o galerísticos. La presencia de artistas en la web es muy extensa, resulta sencillo para cualquiera que esté interesado publicar imágenes de su trabajo online. Esto no solo permite conocer a artistas noveles, sino que también podemos acceder de manera sencilla, rápida y extensa a imágenes de las obras de artistas consagrados.

En definitiva, hoy en día hay muchas más representaciones de cuerpos desnudos que en el pasado, muchas menos trabas para realizarlas y es mucho más sencillo acceder a ellas.

Los desnudos de mujeres han estado presentes desde la prehistoria, sin embargo, los contextos y finalidades con los que han sido producidos han variado enormemente. Así, en algunas épocas podemos observar cuerpos desnudos naturalistas o, por el contrario, formas corporales que se sintetizan. En ocasiones se trató de buscar la belleza ideal a través del canon, mientras que en otras la figura podía albergar una función simbólica. Por otro lado, sabemos que acceder a mujeres desnudas que posasen como modelos no fue tan fácil como lo es hoy en día, ante esta imposibilidad algunos utilizaron modelos varones cuyas formas “feminizaban”, como es el caso de Miguel Ángel. Es muy frecuente que la representación del cuerpo se piense en términos estéticos, en relación a funciones simbólicas o incluso rituales, no obstante, podemos encontrar estudios que indagan en la realidad social vinculada a tales representaciones. Por ejemplo, Lynda Nead afirma que las disciplinas en las que el cuerpo de las mujeres “está más sujeto a escrutinio y juzgado de acuerdo con normas específicas históricamente, (son) arte y medicina” (Nead, 1998: 26). Ambas materias lo estudian en su dimensión externa e interna, de modo que desde ramas como la anatomía o el dibujo del natural se ofrecía “una vigilancia de la feminidad, regulando el cuerpo femenino por medio de definiciones de normas de salud y de belleza” (í.d.: 82). Siguiendo a Lourdes Méndez (2004), el interés científico por el cuerpo humano surge en Occidente durante el s. XVII, abarcando su desarrollo siglos ulteriores. La ciencia y la medicina adquieren un prestigio

y confianza comparables al dominio e influencia que ejerció la iglesia católica durante siglos — poder que aún ejerce—. Sin embargo, la mirada ya no se alzaría al cielo en busca de respuestas, sino que tratarán de encontrar resolución en el cuerpo de las mujeres.

Nead apunta que hasta el s. XVIII las clases de dibujo del natural que tenían lugar en las academias europeas recurrían a modelos varones, mientras que en lo sucesivo serán sustituidos por mujeres.

La autora relaciona esta transformación con los avatares “en la definición de la feminidad y de la sexualidad femenina” (Nead, 1998: 81) acaecidos en los siglos XVIII y XIX. El cuerpo de las mujeres es analizado por la medicina y el arte operando una regulación somática a través de reglas relativas a la salud y la belleza; “mecanismos represivos” (í.d.: 106) que imponen a las mujeres definiciones en cuya elaboración están ausentes. Postula que el incremento iconográfico de los desnudos de mujeres no supone tanto una manifestación de sus cuerpos como un “tipo de tiranía de la invisibilidad” (í.d.: 101) que opera incluyendo y excluyendo simultáneamente. En este sentido afirma que “uno de los fines principales del desnudo femenino ha sido contener y regular el cuerpo sexual femenino” (í.b: 19). No obstante, esta dimensión ha sido frecuentemente ignorada, imponiéndose en su lugar otro tipo de visión según la cual “el desnudo femenino connota «El Arte» (...) es un icono de la cultura occidental, un símbolo de la civilización y el talento” (í.b: 11).

Como bien sabemos, la objetualización de los cuerpos de las mujeres no es algo que se circunscribe al pasado, sino que también la encontramos en la pintura de los siglos XX y XXI.

Duncan analiza la pintura de las vanguardias de principios del siglo XX, en particular el periodo que abarca la década posterior a la Primera Guerra Mundial, afirmando que en estas obras se expresa la imaginería viril de los artífices y la dominación sexual masculina. “La afirmación de esa presencia —la afirmación de la dominación sexual del artista— es en gran parte de lo que tratan estas pinturas” (Duncan, 1993: 86)<sup>40</sup>. En su estudio señala que, tanto en la obra de los artistas consolidados como en los museos más relevantes, el sujeto Mujer es objetualizado en numerosas piezas.

“En este ensayo, estoy usando el término erótico no como una categoría universal auto-evidente, sino como un concepto culturalmente definido que es de naturaleza ideológica. Más específicamente, estoy argumentando que el arte moderno que hemos aprendido a reconocer y responder como erótico trata/es frecuentemente sobre el poder y la supremacía de los hombres sobre las mujeres”. (Duncan, 1993: 109)<sup>41</sup>

<sup>40</sup> “The assertion of that presence -the assertion of the artist's sexual domination- is in large part what these paintings are about” (traducción propia).

<sup>41</sup> “In this essay, I am using the term erotic not as a self-evident, universal category, but as a culturally defined concept that is ideological in nature. More specifically, I am arguing that the modern art that we have learned to recognize and respond to as erotic is frequently about the power and supremacy of men over women” (Traducción propia).

De modo que en este tipo de obras a menudo se subraya la pulsión erótica que la representación muestra de forma manifiesta, pero se obvian las relaciones de dominación implícitas.

En pinturas como las de De Kooning o Picasso ya no vemos ideales de belleza, sino que los cuerpos desnudos, ahora retorcidos, mutilados, descompuestos y vueltos a componer; son la materia de representación e inspiración para el artista. Que continúa siendo el artífice que maneja la forma —si bien los presupuestos pueden variar de un extremo a su contrario— transformando algo corriente, la materia, en un objeto digno de valía artística; el artista le confiere el valor mediante su saber hacer.

En el mundo occidental las mujeres poseen los mismos derechos constitucionales que los varones, sin embargo, estos logros conseguidos en el trascurso de los últimos siglos no parecen tener su reflejo en el repertorio icónico de la pintura, donde aparecen las más de las veces relegadas a una posición de objeto. Podríamos preguntarnos porqué en una sociedad en la que las mujeres están cada vez más emancipadas se mantienen unos tipos de representaciones que, disfrazados de libertad sexual, son en gran medida reaccionarios.

Tal y como señala Weeks (1993), la sexualidad es un espacio en el que se disputan cuestiones que tienen que ver con la política y con la moral, quienes están en posiciones de poder se hallan en disposición de legitimar prácticas y discursos.

La objetualización de las mujeres no surge en el vacío ahistórico, sino que se vincula con unos contextos sociales, económicos o políticos. La subordinación cotidiana de las mujeres pretende hallar explicación en diferentes discursos. Por ejemplo, desde la rama de la filosofía pensadores clave de Occidente fueron elaborando un pensamiento dualista que se materializó a través de la diferencia entre sexos. Lynda Nead (1998) se remonta en la tradición filosófica occidental para mostrar cómo se elaboran una serie de valores que se oponen y se asocian a lo femenino y a lo masculino, haciendo que aquellos denostados sean atribuidos a las mujeres. En el libro VII de *La República* encontramos la “Alegoría de la caverna”, relato a través del cual Platón enuncia una hipótesis relativa al conocimiento. Establece una dicotomía entre lo ideal —mundo inteligible o de las ideas— y lo real —mundo sensible o visible—; el primero, reino de las ideas, sería la realidad propiamente dicha, dotado de un carácter de veracidad contrapuesto al mundo material, conformado de objetos e imágenes, copias imperfectas de aquel otro. De este modo la forma, principio eterno e inmutable, sería modelo para la copia material, percedera y deficiente respecto del arquetipo. Este planteamiento bipolar que incluye forma/materia, alma/cuerpo, ideal/real, excelencia/mediocridad, asocia a los sentidos un tipo de conocimiento falso y ligado a lo corporal. Por el contrario, “la belleza en el sentido platónico tiene un sentido casi instrumental”



(Lynch, 1999: 17), siendo la vía que permite el conocimiento verdadero, “liberará el alma de su servidumbre respecto del cuerpo” (í.d.).

La belleza terrenal nos impide acceder a la esfera atemporal de la divinidad y nos condena a la finitud de un mundo corruptible. Por otro lado, se considera a Descartes como fundador del individualismo moderno. Propone una distinción entre el alma o *res cogitans* y el cuerpo o *res extensa*; en esta dualidad el pensamiento, considerado rasgo característico de lo humano, se sitúa por encima de los sentidos, considerados engañosos. “El sujeto se entiende como pura sustancia pensante” (Tommasi, 2002: 101), considerando su corporalidad como un aspecto secundario. Para el filósofo el cuerpo es el origen de “toda la oscuridad y la confusión” (Nead, 1998: 43) del intelecto, mientras que la razón “es la única base verdadera para el juicio” (í.d.). Asimismo, recordemos que también Kant en la *Crítica del juicio estético* (1790) emplea la división forma/materia y distingue entre placer sensorial y placer contemplativo. Uno se imagina inferior, de carácter mediato y asociado a los sentidos mientras que el otro se supone superior y es de tipo reflexivo. Este tipo de pensamiento dualista que evoluciona a través de figuras tan relevantes como Platón, Descartes o Kant, alimentará diversas ideologías y prejuicios que se extienden hasta el campo del arte. Por ejemplo, encontramos la creencia del artista Varón que se imagina como aquel que confiere la forma, creador, sujeto activo y dotado de capacidades loables. Aquellas capacidades y valores que se estiman de forma positiva se asocian a los varones, que se definen en contraposición a las mujeres ocupando posiciones privilegiadas. Por el contrario, a las mujeres se les designará el papel de musas, objetos para la representación, serían la materia pasiva e inspiración del artista, quien a través de su saber hacer o “genialidad” las transforma en algo superior, en Arte. De esta forma, el Varón se apropia de cualidades que previamente han sido elaboradas como superiores (Nead, 1998).

Veamos un ejemplo posterior de esta misoginia en el campo del arte, en la opinión de un filósofo distinguido como Ortega y Gasset (1883-1955). En sus reflexiones sobre la pintura, concretamente sobre el retrato, insiste en la dificultad de plasmar la individualidad del sujeto, especialmente si se trata de una mujer. Es preciso que el artista sea capaz de representar la singularidad y no un “mero representante de un tipo” (Ortega y Gasset, 1923: 52). En su opinión no hay ningún retrato de mujer:

“El retrato femenino es la desesperación de la pintura. El artista se ve forzado, para singularizar la fisonomía copiada, a acumular distintivos ornamentales, buscando en el traje diferenciaciones que faltan en la persona. La mujer es para el pintor, como para el amante, una promesa de individualidad que nunca se cumple”. (í.d.: 52)

Según este autor las mujeres constituirían el grupo de las idénticas. “De aquí que la profunda intervención femenina en la historia no necesite consistir en actuaciones, en faenas, sino en la inmóvil, serena presencia de su personalidad” (1939: 59-60). Las mujeres se valorarían por su “esencia” mientras que los varones se distinguirían por sus actos.

La teorización de la inferioridad de las mujeres, así como sus supuestos vínculos con la naturaleza y sus ciclos no son temas de estudio, no son cosas que se enseñen de forma abierta y particular, sin embargo, nos parece que estos prejuicios se enseñan de otras maneras, bien a través de las prácticas, bien de la imagen visual, que es lo que aquí nos concierne. La ideología que subyace a este tipo de obras parece desfasada, sin embargo, tiene presencia actual. Los prejuicios que antaño se reconocían como verdades abiertamente ahora se muestran de forma implícita. Hoy en día no resulta políticamente correcto hacer acopio de este tipo de ideología, lo cual no quiere decir que estos prejuicios hayan desaparecido. De hecho, la abundancia de obras de mujeres desnudas y la escasa representación de mujeres artistas en museos reconocidos parece atestiguarlo.

Por último, nos gustaría recordar que la sexualización e inferiorización de las mujeres en el campo artístico es algo que opera en diferentes niveles. Por un lado, hemos insistido en la objetualización de los cuerpos de las mujeres como motivos para la representación. Es más, en concordancia con esta práctica coexisten diferentes ideas que provienen de campos como el de la filosofía y que elaboran la diferencia discursivamente a través de oposiciones que muy oportunamente asignan los valores encomiables a los varones y los desprestigiados a las mujeres. Pero esta valoración disimétrica no afecta solo a las personas, sino que se extiende también a los productos que elaboran. Las características supuestamente inferiores de las mujeres se reflejarían en sus trabajos, que podían ser vistos como artesanía, pero no alcanzaban la excelencia que se reservaba a la obra de arte, es decir, aquellas realizadas por ciertos varones.

En este sentido, cabe recordar que la clasificación occidental de las artes no es algo que haya permanecido estable a lo largo de la historia, sino que ha ido modificándose, de tal forma que dependiendo de la época algunas disciplinas gozaron de mayor prestigio que otras.

Otro aspecto objeto de variación ha sido la consideración del artífice. Una de las distinciones que perdura hasta nuestros días, pero que no siempre fue observada de esta forma, es la que otorga una consideración diferente al artista y al artesano y, por ende, al objeto artístico y al funcional. Esta distinción desigual implica, a su vez, una división genérica, siendo los objetos producidos por mujeres destinados al uso cotidiano mientras que los elaborados por ciertos varones se reservan para el deleite artístico. Observar retrospectivamente las diferentes formas de comprender y clasificar las prácticas, los objetos y las personas, deja patente su arbitrariedad.

Los rasgos que se han atribuido a los caracteres masculino y femenino se han aplicado como “base de evaluaciones estéticas” (Chadwick, 1999: 9), devaluando la obra de artistas mujeres. Durante mucho tiempo la gran mayoría de las mujeres fueron consideradas incapaces para la creación artística, sus trabajos eran considerados artes menores o artesanía y tradicionalmente incluyeron bordados, trabajos textiles, etc. Cuando ingresaron en el campo de la producción artística se les adjudicaron unos temas concretos, excluyéndolas del resto. Por ejemplo, en la pintura se pensaba que les correspondía representar escenas amables o livianas, interiores domésticos o maternidades. Asimismo, conviene recordar que la mayoría carecían de los medios materiales y del tiempo para dedicarse profesionalmente a ser artista. Hoy en día, aunque aún podemos encontrar muchas mujeres dedicadas a pintar composiciones florales o bodegones, sobre todo en sectores comerciales o entre aficionadas, este tipo de temática no se impone a las estudiantes en las universidades. No obstante, estos temas continúan, con frecuencia, estando poco considerados o incluso vistos como “femeninos”. Cabe recordar que es un prejuicio histórico considerar las escenas interiores, los bodegones o las flores como temas menores. Al igual que considerar procedimientos menores los textiles, la cerámica o el bordado, medios feminizados por excelencia y por supuesto ignorados durante siglos por el gran arte. Pese a todo, son muchas las mujeres artistas que desde el feminismo han trabajado con materiales y motivos que tradicionalmente fueron devaluados por considerarse “labores femeninas”. Entre otras muchas, Tracey Emin y Judy Chicago han utilizado el bordado mientras que Bourgeois ha realizado esculturas textiles.

Actualmente las mujeres y los varones tienen acceso al mismo sistema educativo, no hay temáticas que se supongan adecuadas para unos y no para otras. Sin embargo, esta igualdad de condiciones que existe en la enseñanza reglada no se refleja en el medio profesional. Aunque sabemos que hoy en día se matriculan más mujeres que varones en las universidades, tanto en las galerías como en los museos, continúan siendo minoría. Las mujeres encuentran más dificultades que los varones a la hora de desarrollar su carrera artística de forma profesional. Asimismo, continúan siendo objeto sexualizado para la representación.

En definitiva, el campo artístico parecería tener mayor facilidad para acogerlas como objeto pasivo que como sujeto creador. Además, resulta bastante común la creencia de que esta disparidad se debe a motivos de calidad. La cúspide del campo artístico, relativamente autónoma, no cuestiona sus estructuras ni prejuicios, sino que se sirve de su legitimidad para defender su posición de privilegio.

#### 4. UNA PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA ANALIZAR OBRAS PICTÓRICAS

*Se trata de una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías.*

(Aby Warburg)

En este capítulo vamos a exponer la metodología de trabajo que vamos a emplear en la tesis. Comenzaremos señalando diversos enfoques que se han utilizado para el análisis de los fenómenos artísticos, defendiendo un análisis crítico y situado, en contra de un punto de vista idealista. Sostendremos que la ideología que subyace a las formas simbólicas reflejadas en las representaciones plásticas se sitúan en contextos particulares, de acuerdo con una serie de convenciones, y que son una forma de comunicar.

Continuaremos con la propuesta, una metodología interdisciplinar que recoge aspectos de diferentes ramas. Explicaremos las razones que nos llevaron a plantear esta investigación y cómo ha ido evolucionando y transformándose a lo largo de los años, en consonancia con el material visual que hemos ido recogiendo. Haremos hincapié en la preocupación por el tratamiento del sujeto mujer en la representación, concretamente en el imaginario sexualizado que da cuenta del dominio simbólico de los varones, de la imposición de una ideología androcéntrica y machista.

La producción artística, pese a constituirse como un campo relativamente autónomo, no escapa a los condicionantes históricos, sociales o económicos. No nos parece factible defender una emancipación e ingenuidad de dicha producción respecto del tejido social, debido a que es una práctica localizada temporal y espacialmente. Partimos de la consideración de que el pensamiento científico puede y debe abordar el campo artístico, así como otras formas de producción cultural. Por lo tanto, adoptaremos un enfoque materialista histórico desde las ciencias sociales. En contra de la creencia en la incognoscibilidad de la obra de arte que profesan algunas de las escuelas estéticas inspiradas en la ideología kantiana de la estética pura, defendemos la idea de que el arte es ideológico. Marx sitúa la génesis de la ideología en la división social del trabajo y los diferentes intereses de clase. Eli Bartra, teniendo en consideración la variable sexual postula que previa a la división de clases aconteció la división sexual y argumenta cómo en base a ello “se empezó a elaborar la justificación ideológica de la misma: el sexismo” (Bartra, 1987:23). Considera la ideología como un conjunto de opiniones sobre el mundo elaborado por el grupo dominante. Este tipo de conocimiento no sería un corpus estructurado y bien definido que se impone desde un poder hegemónico, sino más bien un cuerpo de ideas y prejuicios que se inserta en diversos niveles de la sociedad, de diferentes modos y haciendo partícipes a todos los grupos, que la

transmiten, modifican y adaptan. Tendremos en consideración el concepto de poder Foucaultiano según el cual “el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (Foucault, 1992: 113).

Dado que el poder y la ideología no se ejercen desde un único foco nos parece útil señalar algunos aspectos de las investigaciones de Louis Althusser (2003). Este postula que la ideología se traduce en unos discursos legitimados y representados por las instituciones, a las cuales denomina Aparatos Ideológicos de Estado (AIE). En lo que concierne a esta investigación cabe destacar el AIE Cultural como órgano a través del cual se difunde el discurso ideológico hegemónico en relación al mundo del arte. Estos AIE funcionan por ideología —condicionada esta por aspectos relativos al sexo, clase social, tiempo y lugar histórico, etc.—, al tiempo que se difunden haciendo uso de la violencia simbólica. Violencia simbólica es un término acuñado por Bourdieu para hacer referencia a la difusión de la ideología dominante sin tener que recurrir a la fuerza física, se caracteriza además por su invisibilidad, ya que gran parte de la población es ajena a su dinámica. Este discurso ideológico legitimado se traduce en sistemas de representación y prácticas de sesgo patriarcal (dominación simbólica) que bajo la máscara de lo inefable se pretende ahistórico y verdadero, con el objetivo de perpetuar su posición privilegiada. Un tipo de discurso estanco que dada su “naturaleza trascendental” y su afán de seguir ostentando diferentes grados de poder, no admite otro tipo de teorizaciones. Aquí, lejos de anclarnos en viejas estructuras anquilosadas proponemos, siguiendo a Bourdieu (2002), crear sistemas inteligibles a partir de los datos de lo sensible. Ir más allá de aquella famosa frase que Maurice Denis pronunció en 1890: “Debemos recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda u otra anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en cierto orden” (Besançon, 2003: 392). Asimismo, antes de comenzar nos gustaría recordar a Katy Deepwell, cuando dice:

“Al contrario de la creencia popular, la pintura no es un medio de comunicación transparente: como el lenguaje, está muy codificado y convencionalizado. Sus métodos de producción, distribución y consumo, así como la (re)producción de sus tradiciones no son medios neutrales u objetivos de afirmación de todo lo grande y lo bueno del pasado y presente. Su canon selectivo y su defensa de ciertos roles concretos son el resultado de elecciones, selecciones determinadas por y regularmente reinvertidas en valores sociales, políticos y económicos, aunque con configuraciones cambiantes”. (1996: 4)<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> “Contrary to popular belief, painting is not a transparent medium of communication: like language, it is heavily coded and conventionalised. Its methods of production, distribution and consumption and the (re)production of its

#### 4.1. Teorías y enfoques para el análisis del arte

Existe una gran cantidad de corrientes y métodos elaborados con objeto de dar sentido a los fenómenos artísticos. Cabría, simplificando mucho, discernir dos tendencias, una que postula el arte de modo idealista, como entidad autocontenida y autoreferencial, gran parte de las Vanguardias del s. XX corresponde a esta tendencia. Un buen ejemplo sería el crítico formalista Clement Greenberg. Y otra que lo considera como un producto inscrito en un tiempo y espacio determinados y, por lo tanto, influenciado por factores externos —e intrínsecos— al campo artístico. Son diferentes modos de abordar la experiencia estética, algunos insisten en lo intuitivo, otros en lo racional. Desde la filosofía, la estética es la ciencia que se ocupa de la reflexión en torno al arte y la belleza, dando prioridad a la vía sensible sobre la racional. No obstante, en el s. XX la búsqueda de la belleza formal es cuestionada y relativizada. En este estudio coincidimos con Bourdieu cuando afirma que a pesar de la relativa autonomía que caracteriza al campo de producción artística, este no escapa a condicionantes externos, las condiciones materiales, sociales, históricas, políticas, etc., influyen en diversos grados y aspectos. En contra de esta consideración del arte como producto particular e históricamente situado, la estética idealista concibe el arte como algo autocontenido, libre de influencias ajenas al campo. Recordemos que esta forma de aproximarse al arte se vincula con la filosofía kantiana, que propuso la necesidad de suspender la racionalidad para aprehender la obra de arte de forma desinteresada.

Derrida en *La verdad en la pintura* (1979) rechaza la hipótesis Kantiana de la existencia de un juicio puro alegando que no es factible discernir entre las características propias y ajenas al objeto, el interés propiamente estético del resto de condicionamientos (Nead, 1998: 45-6). La realidad es irreductible, las imágenes, el habla o la escritura no son medios que transcriben el entorno de forma inmediata y mucho menos ingenua, sino que son elaboraciones específicas situadas en un contexto particular y determinadas por “diferentes premisas teóricas, ideológicas, sexuales, religiosas, económicas y políticas” (Méndez, 2004: 19) y están en gran medida circunscritas a los intereses de unas élites. Las teorías postestructuralistas sostienen que el significado se constituye dentro del lenguaje de modo que “no es la expresión garantizada del sujeto que le habla” (Chadwick, 1999: 12), sino elaboraciones discursivas posicionadas.

---

traditions are not neutral or objective means which affirm only the great and the good of past and present. Its selective canon, its advocacy of particular role models are the result of choices, selections determined by and regularly reinvested in, albeit with shifting configurations of social, political and economic values” (Traducción propia).

También Bourdieu en *La distinción* (1988) rechaza la hipótesis kantiana de un juicio puro para plantear la noción de gusto como capital cultural, que funciona como un indicador de la clase social atravesada por diversos intereses. La mirada pura es contemplada como un código de visión específico en manos de la clase dominante, un código restrictivo cuyo manejo queda en manos de un círculo restringido. En contra de esta creencia en la incognoscibilidad de la obra de arte que profesan algunas de las escuelas estéticas inspiradas en la ideología kantiana de la estética pura, defendemos que el arte es ideológico.

A continuación, vamos a señalar una serie de metodologías que han sido elaboradas para abordar el estudio de los fenómenos artísticos con la intención de mostrar la variabilidad de los aspectos analizados. Podemos encontrar, por ejemplo, metodologías de análisis de origen formalista, iconográfico-iconológico, sociológico, psicológico o semiológico. Desde la perspectiva formalista se otorga primacía a la forma, al modo en el que los significantes plásticos se disponen sobre lo que comunican. No obstante, hallamos una serie de metodologías que plantean métodos de análisis que incluyen aspectos más amplios. Un buen ejemplo sería la rama iconográfica-iconológica, cuyo máximo representante es Panofsky, para quien la obra de arte no puede reducirse a unas cualidades formales, son formas simbólicas que se elaboran en consonancia con el contexto y las convenciones vigentes. Forma y contenido son indisociables. Por otro lado, hallamos la vertiente sociológica que, sintetizando mucho, podemos decir que examina la obra en su contexto social particular, además de otra serie de variables que pueden verse modificadas dependiendo del investigador. Autores como Francastel han señalado que algunas de estas metodologías no tienen en consideración la obra de arte en particular. Bryson también rechaza una determinación absoluta de la base sobre la superestructura, para adoptar el punto de vista de una "interacción dinámica" (Bryson, 1991: 157). La práctica de la pintura no puede entenderse como una actividad dirigida desde las instancias del poder, sino como la praxis de unos individuos históricamente situados que operan dentro de un campo relativamente autónomo, así pues "son agentes que operan por elaboración en la materialidad del signo visual" (íd.). Desde el método psicoanalítico se presta atención a los condicionantes del inconsciente o los deseos ocultos. Por otro lado, Rudolf Arnheim, influido por la psicología de la Gestalt, estudió los mecanismos de percepción y las formas, afirmando que la percepción visual engloba aspectos que el lenguaje no puede abordar. La rama de la semiótica, que incluye autores como Morris, Mukařovský o Eco, considera el arte como un lenguaje o medio de comunicación. José Luis Tolosa dice que "la semiótica es una ciencia que estudia cómo se constituye el significado en todas las actividades humanas" (Tolosa, 2003: 43). Es decir, es la ciencia que estudia los signos, mientras que los signos son las unidades de comunicación. No existe un acceso directo, no mediatizado a la realidad, a las

cosas, necesitamos interpretarlas para crear sistemas de significación que aporten sentido al mundo en el que vivimos. En la medida en que el significado se forma en diferentes ámbitos, Tolosa considera la semiótica un espacio interdisciplinar.

En este estudio proponemos una metodología interdisciplinar que recoge aspectos de diferentes ramas. Por ejemplo, de la sociología tomamos diferentes conceptos, como la consideración de la obra como objeto susceptible de análisis situado dentro de un campo específico y no como algo inaprensible. Del método iconográfico y de la semiótica nos interesa, sobre todo, la concepción de la obra de arte como algo que comunica y que es posible analizar en diferentes niveles, no solamente en un sentido formalista. Además, debemos señalar la importancia de la crítica feminista, en tanto en cuanto denuncia el sesgo androcéntrico que impera en el pensamiento occidental.

Reconocemos la autonomía de los procesos artísticos y los condicionamientos sociales y los tenemos en cuenta cuando pensamos acerca del campo artístico y de sus productos, pero no podemos introducir esta última variable en el análisis que planteamos. La muestra con la que trabajamos abarca un amplio espectro de artistas y un espacio temporal de más de un siglo, lo cual hace imposible realizar este tipo de investigación en el marco de esta tesis.

Del ámbito de la psicología nos referiremos exclusivamente a una serie de cuestiones referentes al desarrollo diferencial de la sexualidad. Unos aspectos muy concretos y conocidos de las teorías freudianas, nos ceñiremos al aspecto teórico, pero no intentaremos hacer un examen psicológico de los autores ni analizar sus obras atendiendo a aspectos inconscientes. Tampoco vamos a realizar un análisis formalista de la obra, sino que vamos a señalar aquellos aspectos plásticos que sean relevantes para el objeto de estudio.

En definitiva, reconocemos la importancia de muchas de las variables que no incluimos, como en qué posición se encuentra el artista dentro del campo, a quien van dirigidas las obras, en qué lugares se muestran, qué tipo de visibilidad tienen, si la década en la que fueron creadas tuvo una trascendencia particular, etc. No es que ignoremos o pensemos que estas cuestiones y muchas otras carezcan de importancia, sino que la amplitud de la muestra hace imposible que las tengamos en consideración a la hora de realizar el análisis. Aunque valoramos la pertinencia de estos aspectos y los tenemos presentes en la forma de entender el campo artístico, no podemos llevarlos a la práctica en este estudio concreto, por ello vamos a centrarnos en aquellos datos que podemos extraer de la confrontación y análisis conjunto de la muestra seleccionada. Queremos ver cómo se ha tratado la representación sexualizada de las mujeres en la pintura durante los dos últimos siglos, concretamente desde las vanguardias, cuando la disciplina deja de estar sujeta a las



normas de la academia. Con independencia de si a una obra se le atribuye un gran valor artístico o es una ilustración poco trascendente, tanto si ha sido creada por un artista de renombre o por uno apenas conocido, nos preguntamos por el tipo de imaginario que comparten y si son convencionales en su tratamiento o, por el contrario, subversivos.

#### 4.2. Propuesta para una metodología de análisis comparado

Vamos a comenzar explicando cómo surge la idea de crear esta investigación.

El germen de este trabajo comenzó a originarse cuando empecé a prestar atención y a interrogarme acerca de la representación de las mujeres en el arte. Desde mi posición como estudiante de bellas artes me llamaba la atención, cuando menos, el modo en el que las mujeres eran representadas. La Mujer, como grupo genérico al que pertenezco, en principio por marca sexual, aparecía las más de las veces representada como objeto mientras que mi posición como estudiante era la de sujeto. Esta preocupación, junto con mi interés por la pintura y el feminismo, será la raíz de este trabajo, que pretende ser tanto una herramienta de análisis como un estímulo para la creación, el estudio y la enseñanza.

Son muchas las autoras que han declarado que la Mujer no existe, existen mujeres individuales, pero no un grupo que comparte una serie de características genéricas. “Ninguna de nosotras puede hablar por la «mujer» porque tal persona no existe nada más que dentro de un conjunto específico de relaciones que ya son de género” (Flax, 1995: 86). Es decir, los valores, rasgos, sentimientos, inclinaciones o temperamentos no vienen marcados por la biología, sino que se elaboran y desarrollan en sociedad. “La Mujer —con M mayúscula— es una ficción y un mito. Pero durante los últimos decenios del siglo XX nos organizamos como mujeres, imaginando una colectividad política de mujeres en sus relaciones concretas y sociales” (Pollock, 2007: 164). Por ello, aunque rechacemos la idea del genérico compartido reconocemos la importancia de los estudios realizados en este ámbito, así como la asociación política y solidaria. Son colaboraciones que comparten posiciones y objetivos, no atribuciones esencialistas; mientras la igualdad entre sexos no sea una realidad efectiva, las agrupaciones o colaboraciones entre mujeres son del todo pertinentes.

Cuando en esta investigación nos referimos a las mujeres como genérico, como grupo al que se atribuye una identidad genérica compartida, recordemos que utilizamos el término Mujer, con mayúscula. En el resto de los casos utilizamos el plural, entendiendo que hablamos de un grupo de personas de sexo hembra sobre el que no proyectamos discursos ideológicos concretos. De forma similar, queremos señalar que cuando hacemos uso de la expresión “femenina” o “femenino” no estamos asumiendo como ciertas las atribuciones en función del sexo/género, sino

señalando un tipo de valoraciones que funcionan a nivel social. A menudo hemos evitado utilizar este adjetivo por la carga valorativa que tiene asociada, pudiendo ocasionar confusión. Por ejemplo, hemos excluido la expresión “sujeto femenino”, utilizada con frecuencia como sinónimo de mujer, puesto que dicha mujer puede posicionarse y observarse como sujeto, pero no caracterizarse según los valores de la feminidad. La hemos sustituido por sujeto mujer, para señalar el sexo del personaje o figura sin atribuirle necesariamente características de género.

La dominación de las mujeres, como hemos ido viendo en los capítulos anteriores, no se circunscribe exclusivamente a un ámbito particular. Hoy en día tenemos los mismos derechos que los varones y una democracia paritaria, sin embargo, continuamos en una posición desaventajada; por utilizar la terminología de Puleo, hemos accedido a una igualdad formal pero no real, la igualdad efectiva. Tampoco se reduce a una sujeción económica, sino los cambios introducidos en el modelo de producción y la inserción de este colectivo en el mundo laboral habrían de ser suficientes y, como se ha denunciado desde el feminismo, no lo son<sup>43</sup>. Pierre Bourdieu (2000) o Ana María Fernández (1993), entre otros muchos, como ya hiciera la anarquista Emma Goldman, reiteran la necesidad de dismantelar el dominio simbólico que relega a las mujeres a una posición de alteridad inferiorizada. Es este último el dominio que nos ocupa y en el que profundizaremos a lo largo de la investigación, concretamente en el imaginario sexualizado. Cuando utilizamos términos como sexualizado o pasivizado estamos insistiendo en la naturaleza construida de los valores asignados a las mujeres, rechazando atribuciones esencialistas o biologicistas. El ámbito de lo simbólico al que hacemos alusión y en el que se construyen las elaboraciones discursivas acerca de la Mujer, no es un delirio imaginario del inconsciente ni se encuentra incrustado en estructuras pre-sociales, sino que se halla relacionado con las condiciones sociales y tiene efectos en lo real.

La actividad simbólica se encuentra sesgada por intereses de diversa índole. Para abordar este dominio simbólico es preciso recordar el concepto de ideología que actúa como una pantalla ante las relaciones de dominación, cuya evidencia queda encubierta al amparo de valores reificados<sup>44</sup>. La ideología, así entendida, no es un proceso unidireccional que se imponga de manera autocrática, sino que la entendemos como un conjunto de ideas, opiniones, convencionalismos,

---

<sup>43</sup> No obstante, cabe recordar que, si bien en el ámbito laboral también se pretende un acceso igualitario para ambos sexos, la realidad dista mucho de lograr dicho objetivo, que no se obtiene ni en relación al tipo de trabajo ocupado ni en el aspecto salarial.

<sup>44</sup> Según Berger y Luckmann (1991): “la reificación es la aprehensión de fenómenos humanos como si fueran cosas, vale decir, en términos no humanos o quizá sobrehumanos. Se podría decir, asimismo, que la reificación es la aprehensión de los productos de la actividad humana como si fuesen algo más que productos humanos hechos de la naturaleza, efectos de unas leyes cósmicas o manifestaciones de una voluntad divina. La reificación significa que el hombre es capaz de olvidar su condición de autor del mundo humano; y significa también, en segundo lugar, que la conciencia pierde de vista la relación dialéctica existente entre el productor, que es el hombre, y sus productos” (Cardús i Ros, 2003: 32).

etc., que se inscriben en las formas de pensar y de actuar de las personas y que, por norma general, favorecen los intereses de las élites dominantes que suelen estar en disposición de controlar los saberes y las prácticas. Bartra coincide con Gramsci al considerar la ideología como un sistema de ideas que constituye “realidad”, opiniones con pretensión de veracidad que están implícitas en los diferentes ámbitos sociales entre los que se cuenta el arte (Bartra, 1987: 23-4). Teniendo en consideración las reflexiones, que ampliamos en otro lugar, en referencia a la ideología y al imaginario como compendios de ideas asumidos generalmente de forma acrítica, no parece sensato considerar la producción artística/visual como un conjunto unitario movido por una motivación consciente, cuyo objetivo estribaría en la producción/reproducción de una ideología concreta; pero sí cabe reflexionar sobre el campo artístico como un espacio en el que se proyectan los tópicos de una época. No concebimos una confabulación entre artistas, críticos o galeristas con el objetivo explícito de reproducir y producir estructuras sexistas, pero sí una internalización de las mismas por parte de estos agentes y su reelaboración —consciente o no— en obras, textos, etc. Las ideologías producen prejuicios que se perpetúan en la práctica a través de imágenes, cultos varios, etc. Aquí nos ocuparemos de estas fábulas, que comprenden creencias tales como la insaciabilidad sexual de las mujeres o su sujeción a los procesos naturales, por poner un par de ejemplos.

Hay que retener que la subordinación de las mujeres opera a diferentes niveles y desde diversos sistemas, nos ceñiremos a aquel que concierne a la imagen visual, entendiendo que el arte, como otros medios afines, constituye tanto un vehículo como un reflejo o un elemento de interacción o (de)construcción de determinada ideología.

Para Gombrich, cuyas teorías se considera que constituyen un nexo entre la iconología y la semiología, “las representaciones artísticas figurativas y la realidad” (Calabrese, 1997: 43) son ficticias, están mediatizadas por convenciones relativas al medio. “Los esquemas figurativos dan a la imagen el valor de una codificación que elimina el concepto de una visión inocente y «natural» de los hechos visuales” (íd.). A estas reflexiones en torno a los condicionantes no explícitos que operan en el medio artístico, les sumaremos aquellas que provienen del campo del feminismo, la sociología o la antropología. Las imágenes no son simples asertos estéticos, en su configuración confluyen factores heterogéneos como podrían ser la época, la clase o situación socio-económica, el sexo, la raza o la opción sexual (Bourdieu, 1988, 2000, 2002; Wolff, 1997). El hábito, “un conjunto de máximas, proverbios, refranes, valores, creencias y mitos” (Bryson, 1991: 32) que aseguran a los miembros de una comunidad “la coherencia de su experiencia y les garantizan la constante reproducción de los patrones de su proceso cultural” (íd.). Las cuestiones recién expuestas han sido objeto de los estudios feministas y es esta perspectiva la que tendremos

presente a lo largo de este trabajo. Tendremos en consideración y haremos uso de diversas investigaciones, específicamente nos referiremos al análisis feminista surgido en Europa y EE. UU a partir de los años 70, en la medida en que dicha praxis somete a análisis y revisión las categorías de sexo/género. Así pues, consideraremos aspectos tales como la desnaturalización de los estereotipos asociados a las mujeres, la asimetría en cuanto al sexo/género, las relaciones de poder, la crítica al sesgo androcéntrico, heteronormativo o al marco discursivo hegemónico del sistema patriarcal.

Para abordar lo simbólico, entendido como ese corpus de saber velado y acrítico, elaboraremos una tipología de estereotipos sexualizados en los que incluiremos diferentes consideraciones que nos permitan poner en entredicho la veracidad de los mismos, pero profundizaremos en ello más adelante. El sexismo es parte de la ideología (Bartra, 1987), de forma que si queremos dar cuenta de las relaciones que la estética tradicional no contempla tendremos que proponer, parafraseando el famoso título de Berger, otros “modos de ver”, que no han dejado de observarse por permanecer ocultos a la vista sino por haber sido invisibilizados. “Todo método de trabajo está condicionado por una determinada visión del mundo” (Bartra, 1987: 10), la elección de un método de estudio u otro, o un determinado objeto de estudio, se efectúa en función de unos intereses y presupuestos, en concordancia con la posición y la ideología de quien lleva a cabo la investigación —o de quien la sufraga—. Como remedio contra el idealismo, “que es lo que origina todas las formas de ilusión trascendental” (Bourdieu, 2005: 491), Bourdieu propone la “reconstrucción de la historia olvidada” (í.d.), con objeto de mostrar que el pensamiento, nuestra percepción del mundo, de uno mismo, de los demás, no surge en un vacío ahistórico, sino que se halla condicionado por el contexto en el que se sitúa. Esta reflexión posibilita relativizar el conocimiento en lugar de promulgar máximas inamovibles.

La metodología de análisis que proponemos no se circunscribe a una escuela o procedimiento particular, sino que recoge diversos aspectos que adaptamos al objeto de estudio. No nos detendremos en pormenorizar y señalar cada propuesta particular de forma extensa, sino que haremos uso de aquellos aspectos que resulten útiles para esta investigación.

La hipótesis principal es que la representación pictórica se halla sesgada en función del sexo/género<sup>45</sup>. La gran cantidad de obras al respecto, así como la recurrencia a ciertos modelos como motivos de representación, posibilita elaborar una tipología de estereotipos que nos servirá de marco explicativo y como modo de ordenar la muestra de obras recogida. Esta tipología la elaboraremos en conjunción con la muestra, apoyándose la una en la otra.

---

<sup>45</sup> Como hemos visto en los capítulos anteriores el sexo y el género no son dos conceptos fácilmente discernibles, el primero no es un hecho natural y el segundo su elaboración social, sino que ambos son elaboraciones discursivas que han variado a lo largo de la historia. Por esta razón vamos a utilizarlos juntos con frecuencia: sexo/género.

Vamos a plantear un método de análisis que nos permita abordar la obra simultáneamente como objeto individual y como parte de un conjunto más amplio, si bien prestaremos mayor atención a este segundo aspecto puesto que es el objetivo principal de este estudio. Con ello pretendemos, por un lado, valorar la especificidad de la obra en cuestión y por otro, considerarla como parte de un campo más extenso de obras que comparten una temática similar. Nos gustaría incidir en que cuando decimos “temática” no estamos haciendo alusión a los temas clásicos de la pintura, como pudieran ser el “desnudo femenino” o la naturaleza muerta, puesto que en el arte contemporáneo este tipo de clasificaciones han dejado de ser operativas. Hacemos referencia a eso que podríamos denominar como lugares comunes, unas creencias socialmente compartidas a las que con frecuencia se recurre pasivamente, sin realizar una reflexión concerniente a los contenidos implicados. Recordemos que Bryson denomina “códigos de reconocimiento” (Bryson, 1991: 147) al conjunto de elementos que conforman una representación y que resultan socialmente conocidos, pero que no están configurados dentro un código iconográfico previamente establecido. Es a este tipo de conocimiento al que nos referimos, aquel que es de dominio común sin necesidad de ser formulado explícitamente.

Con este ejercicio pretendemos hacer presente aquello que habitualmente permanece velado.

El examen y la conformación de los diversos estereotipos propuestos surgen a partir de lecturas heterogéneas que abarcan disciplinas como el arte, la sociología, la antropología o la filosofía. Una parte importante de las consideraciones expuestas se remontan en el tiempo hasta época lejana, por ejemplo, a ciertas consideraciones de los antiguos filósofos griegos. Si bien muchas de estas ideas no tienen una continuidad directa en nuestro tiempo, consideramos interesante remitirnos a ellas en la medida en que nos resultan de utilidad para comprender la evolución de las ideas y establecer conexiones entre saberes médicos, filosóficos, populares, prejuicios, etc., y las obras que nos ocupan. Es muy posible, por ejemplo, que mucha gente desconozca que Aristóteles pensaba que las mujeres eran varones imperfectos, no obstante, son muchos los que hoy en día adolecen de prejuicios semejantes. Seguramente muchos no estarán al tanto de la evolución del discurso médico referente a las gónadas de las mujeres, sin embargo, pervive la creencia de la sujeción del carácter a los ovarios o secreciones.

En definitiva, aunque muchos desconozcan la raíz de su misoginia, no por ello dejan de ser misóginos, por esta razón nos parece tan interesante retomar una serie de ideas y de saberes que no son de dominio generalizado. Las raíces históricas del sexismo en Occidente han sido ampliamente estudiadas y denunciadas por las investigaciones feministas, sin embargo, no es un tema de estudio extendido. Por ejemplo, en el instituto podemos haber analizado el pensamiento de diferentes filósofos, pero no hemos indagado en su consideración de las mujeres. De forma

similar, en pintura pudimos ver las venus como diosas de la belleza, representaciones de excelsos valores, pero sin profundizar en el significado más profundo de dichas escenas o en la posición social de las mujeres reales. Además, aunque las ideas de la época acerca de las mujeres no trasciendan de forma generalizada, las obras de arte sí tienen una difusión mucho más amplia, ya que perduran a través de los museos y de los libros.

El sociólogo Max Weber propone la noción de tipos ideales como mecanismos destinados al estudio, es decir, son elaboraciones conceptuales que sirven a propósitos analíticos, pero no hechos concretos que podemos esperar encontrar en la realidad o mundo cotidiano. No se pretende que estos tipos sean filtros que concentren cualidades esenciales preexistentes al mundo social, sino que son elaboraciones discursivas y contingentes en función de investigaciones y posiciones concretas. En este sentido, los tipos no son un fin en sí mismo sino un medio del que la investigación se sirve. Son construcciones parciales que dan cuenta de unos aspectos particulares en detrimento de otros, dependiendo de los intereses a los que respondan, en cualquier caso, cabe tener presente que no dan cuenta de la complejidad y heterogeneidad de la realidad. Conviene señalar que pese al carácter construido del estereotipo, su uso social a menudo se presenta como normativo, adquiriendo para las personas a las que es aplicado o para las que hacen uso del mismo, una entidad con apariencia de veracidad<sup>46</sup>. “Nadie posee en realidad los atributos del tipo salvo en la forma de la exigencia participativa” (Amorós, 2005: 144). Cuando Amorós hace esta afirmación se está refiriendo al arquetipo viril, no obstante, nos gustaría tomarla para aplicarla a los estereotipos que planteamos en esta investigación. Las mujeres, en cuanto individuos, no son el tipo, el ideal no se desprende de su realidad y, sin embargo, se insta a las mujeres a identificarse e intentar imitarlo. En esta investigación los tipos surgen de una revisión del material recopilado, es decir, los elaboramos a partir del análisis de las imágenes recogidas. Teniendo en cuenta estas observaciones referentes a la elaboración y percepción de las clasificaciones proponemos un uso no dogmático de las mismas. Para una mejor comprensión y un análisis más eficiente de las actitudes sexualizadas de las mujeres representadas estableceremos una tipología de estereotipos. Dichos estereotipos no los tomaremos como un marco tipológico cerrado, sino como una manera de ordenar los distintos enfoques con los que los productores visuales observan a las mujeres. Si bien, por un lado, nos será útil para comprender la formación y desarrollo de unos tipos que habitualmente funcionan a un nivel que podríamos denominar de subconsciente social, es decir, como pautas asumidas por socialización

---

<sup>46</sup> A este respecto resulta significativo referirnos a la etimología del término, este es un neologismo que data del siglo XVIII y que surge de la unión de dos palabras de origen griego, *stereós* (sólido) y *tipos* (carácter, tipo o modelo). Se elaboró en el medio de la tipografía para designar un conjunto de tipos fijos (Cano Gestoso, 1993: 2). Remitirnos al origen del término nos recuerda que, a pesar de su carácter constituido, el estereotipo puede tener una entidad normativa e inalterable para quienes lo encarnan.

que lejos de replantearse a menudo se toman por verdades inherentes. Por otro lado, nos servirá de guía cuando analicemos una determinada obra de arte, de modo que podamos remitirnos a este conjunto de tipos para intentar buscar una relación entre la obra que en ese momento nos ocupe y el conjunto de tipologías previamente establecido.

Para abordar esta tipología de estereotipos seleccionaremos aquellos que más relevantes o sugerentes nos parezcan y, a la vez, nos faciliten un acercamiento a la ideología androcéntrica<sup>47</sup>. En definitiva, pensamos que el potencial del producto artístico/visual no se agota en su superficie pictórica, es decir, no lo concebimos como un mero objeto de contemplación estética desinteresada, es por ello que proponemos el enfoque expuesto.

Para elaborar la tipología hemos operado de maneras diferentes en función del estado de la investigación. En un primer momento establecimos una tipología provisional —siempre lo es— a partir de aquellos estereotipos que consideramos pudieran encontrar continuidad en nuestros días y a continuación seleccionamos una muestra significativa de obras. El resultado de esta primera etapa de investigación lo plasmamos en el DEA. En una etapa posterior ampliamos la muestra de obras e hicimos una valoración general y en conjunto. De ello extrajimos dos observaciones que nos gustaría mencionar. Por un lado, constatamos la escasa presencia visual de algunos de los estereotipos que habíamos planteado en el DEA, concretamente el de la trabajadora, la histérica, la deportista y la consumidora, que decidimos eliminar de la muestra por la escasa representatividad visual del tipo. Por el otro, reparamos en que había un número considerable de obras que podíamos agrupar en nuevos tipos pero que anteriormente no habíamos considerado como grupo, y añadimos, por ejemplo, el amor solitario, al amor lésbico o la representación en los márgenes. Entonces procedimos, en función de la muestra de obras que teníamos, a modificar y reorganizar la tipología que previamente habíamos planteado, reformulando muchos de los títulos y reagrupando algunos conjuntos de obras. Otra conclusión que extrajimos cuando terminé el DEA fue la necesidad de ampliar considerablemente la muestra de obras. No queríamos utilizar las imágenes como aserciones puntuales del discurso propuesto, sino que queríamos darles una importancia de primer orden. A partir de aquí, tanto el trabajo como los estereotipos se ordenan en función de las obras recogidas y no a la inversa. Quiero insistir en que para la muestra de la tesis no hemos recogido aquellas obras que se amoldaban a unos estereotipos previamente definidos, sino que estos los hemos terminado de definir una vez que teníamos la selección hecha. Recopilamos las obras que mostraban figuras desnudas o

---

<sup>47</sup> Tendremos en cuenta obras como *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1994) de Bram Dijkstra; *Las hijas de Lilith* (1990) de Erika Bornay; *Mujer, arte y sociedad* (1999) de Whitney Chadwick; *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (1998) de Linda Nead o diversos estudios de Alicia H. Puleo (1992, 1993, 1997, 2000, 2006).

sexualizadas y una vez que hubimos terminado la selección procedimos a clasificarla. Esta muestra es mucho más extensa que la inicial y la mayor parte de las obras podíamos relacionarlas con los estereotipos definidos, sin embargo, como hemos dicho, nos encontramos con un grupo importante de obras que nos llevaron a plantear tipos nuevos.

Una vez tuvimos la nueva tipología, barajamos las similitudes y diferencias que los estereotipos mantenían entre ellos, con objeto de establecer una división que nos permitiera agruparlos atendiendo a su intencionalidad.

En este estudio la extensión de la muestra de obras ha sido fundamental. Hemos recogido más de 4.000 imágenes de obras, pero debido al formato de la tesis hemos debido fragmentar el objeto de estudio, cuyo análisis nos ha llevado a una extensión que sobrepasa con creces lo que se espera de este trabajo. Por esta razón no hemos podido incluir el desarrollo de muchos otros estereotipos planteados en el índice original. Por ello, ante el gran volumen de trabajo desarrollado, hemos buscado una fórmula para reducir la extensión. Hemos declinado la síntesis de los diferentes capítulos y nos hemos decantado por incluir uno de ellos en toda su extensión, porque uno de los puntos fuertes de esta investigación es la recopilación y análisis comparado de un gran número de obras.

Nos interesa la idea de mapa visual, que se obtiene cuando se seleccionan y ordenan una gran cantidad de archivos. Por ello no hemos creído conveniente eliminar parte del material visual, ya que, aunque muchas de las obras pueden ser similares muestran, precisamente, el planteamiento que desarrollamos: la reiteración de estereotipos y fórmulas de representación que a menudo reflejan una ideología sexista. Es decir, puede que muchas obras sean similares o incluso prescindibles, que no aporten nada como trabajo individual, no obstante, queremos recordar, una vez más, que nuestra intención no es el análisis particularizado, sino el mapeo del campo visual, y es por ello que resulta tan relevante disponer de una selección cuantiosa de obras. En este contexto la repetición de modelos de representación es clave. Además, nos parece muy sugerente la "lectura icónica" que puede realizar el lector, de forma análoga a como la plantea John Berger en *Modos de ver*. Esta es otra de las razones por las que consideramos tan oportuno contar con una muestra amplia y representativa de obras. Por las razones expuestas hemos optado por incluir un capítulo que se divide en varios apartados, con un total de 768 obras analizadas, a las que sumaremos otros elementos de la cultura visual contemporánea, como un anuncio publicitario de Yves Saint Laurent, una portada de un disco y una viñeta cómica, alcanzando un total de 771. El resto de capítulos que no hemos podido incluir en este trabajo esperamos recopilarlos en una investigación postdoctoral.



Este conjunto de obras analizadas se recoge en un formato independiente del texto con una doble intención. Por un lado, facilitar la lectura y comparación de las imágenes al disponer de dos documentos que pueden manejarse de manera simultánea e independiente. Por el otro, posibilitar una lectura icónica de la muestra recogida. Esta última lectura puede realizarse de forma independiente del texto, pero la primera exige que manejemos ambos volúmenes simultáneamente.

Por otro lado, los estereotipos a los que venimos aludiendo se materializan en roles. En cuanto al análisis de los roles reflejados en los estereotipos nos referiremos a dos autores. Articularemos el análisis de la metodología semiótica narrativa de Vladimir Propp (1985) y A. J. Greimas (1976), considerando que pudiera ser útil trasladar ciertos aspectos de su análisis textual a esta investigación. Nos gustaría insistir en que no tratamos de extraer de sus respectivos estudios un determinado método, sino más bien de disponer de algunos elementos que resulten sugestivos y adaptarlos a nuestro propio procedimiento.

Consideraremos a Propp en tanto en cuanto establece una clasificación de secuencias y personajes en *Morfología del cuento* (1985). Tras un análisis de cuentos populares rusos llega a la conclusión de que en todos ellos se sigue un mismo esquema narrativo y distingue treinta y un secuencias diferentes que se articulan entre sí, entre ellas la prohibición, el alejamiento o la consecución de un logro. Asimismo, distingue siete categorías de personajes dependiendo de la función que desempeñan en el relato, entre ellos cuenta: el agresor, la princesa o el héroe. No trasladaremos directamente el propósito de su estudio, sino que lo tendremos presente cuando elaboremos nuestras propias conclusiones en relación al papel desempeñado por la protagonista de una escena o si esta se corresponde con una tipificación ampliamente difundida. No nos preocupa si las categorías que establece son siete o treinta o en qué difieren estas de las de otros autores, es decir, no nos interesan las taxonomías en relación a su formulación concreta sino su conveniencia respecto al objeto de investigación. Los sistemas de clasificación no aluden a esencias o verdades universales que es preciso desvelar, sino que son mecanismos contingentes que se elaboran con objeto de comprender la realidad circundante.

Basándose en los estudios del anterior y en la obra *Las 200.000 situaciones dramáticas* (1950) de E. Souriau, Greimas, después de compararlas propone seis tipos de personajes que se relacionan en tres ejes: sujeto/objeto; destinador/destinatario y adyuvante/oponente. Estos tres ámbitos nos serán útiles, tanto al considerar las escenas como los roles allí desempeñados, examinando, por ejemplo, a la representada como sujeto u objeto de la acción, su relación con el espectador o si es cómplice, artífice o víctima dentro de la narrativa. Asimismo, el autor plantea la posibilidad

de analizar la función de los personajes basándose en cuatro ámbitos diferentes: el poder, el saber, el querer y el deber (Irujo, 2005).

Nuestro interés se centra en un tema muy particular, planteando un análisis comparativo entre obras para buscar similitudes que nos ayuden a valorar aspectos que no están explícitamente formulados en los contenidos icónicos. Hemos prescindido de fórmulas analíticas que agrupan a los artistas por corrientes, escuelas o épocas y tampoco nos hemos circunscrito a lo que el campo entiende como obras legitimadas. Hemos procedido de esta forma porque no queríamos un análisis acotado dentro de unos parámetros previamente definidos, por el contrario, hemos pretendido abordar relaciones de significado de forma abierta. Nuestro objetivo ha sido valorar qué tipo de representaciones se han producido desde las Vanguardias, acotando el tema a las mujeres/figuras desnudas o en actitudes sexuales. Hemos delimitado la muestra ciñéndonos principalmente a dos posibilidades: obras que representan cuerpos de mujeres desnudos o semidesnudos y en actitudes sexuales. Hemos incluido obras realistas y figurativas, pero también otras con un carácter más abstracto o informalista, teniendo como condición que se distinguiesen órganos o rasgos de una figura y que esta pudiese identificarse como mujer en base a los caracteres sexuales primarios o secundarios.

Para clasificar la muestra recogida hemos procedido de diversas maneras. En primer lugar, hemos distribuido las imágenes de las obras atendiendo al estereotipo y dentro de este en función de las divisiones internas planteadas. De modo que observamos un orden dentro de cada grupo temático y otro que atiende al conjunto de grupos de cada sección. En cada una de ellas hemos tenido en cuenta las similitudes mostradas atendiendo a diferentes variables, como son las afinidades formales, tanto a nivel de lo mostrado como de temática, la ubicación, la disposición del personaje o el encuadre. Por otro lado, cuando ha sido posible, hemos procurado ordenar las obras atendiendo a los grados de actividad o movilidad, comenzando con las posiciones yacentes, para seguir con las que se muestran recostadas, sentadas y, finalmente, en pie o las que realizan alguna actividad. También hemos tenido en consideración la mirada, dividiendo, en ocasiones, aquellas que la enfrentan de aquellas que no; considerando, a priori, que el hecho de establecer contacto visual es susceptible de representar un rol más activo. Asimismo, hemos dispuesto aquellas que ofrecen un punto de vista más clásico en primer lugar y aquellas menos convencionales al final.

A veces, no siempre, las más antiguas se posicionan al principio, seguidas por las composiciones más contemporáneas; mientras que hemos intentado situar en las últimas posiciones aquellas

obras que ponen en entredicho el estereotipo, que se alejan de los tópicos o cuya clasificación resulta más complicada, aunque considerando en primer lugar las similitudes formales.

Dentro de cada grupo temático se ofrece una lectura icónica, donde las semejanzas se establecen entre las imágenes contiguas, mostrando variaciones de temas semejantes. A veces predominan unas variables en detrimento de otras, la mayor parte de las veces no es posible tenerlas todas en cuenta de manera simultánea, no obstante, el criterio que hemos priorizado ha sido el de la similitud en el motivo representado.

El concepto de “campo de producción restringida” que plantea Bourdieu es de utilidad para situar el objeto de estudio en un contexto social determinado y no en una nebulosa transhistórica. Las obras que hemos seleccionado para la muestra se inscriben en el campo de producción restringida, si bien ocupan lugares muy dispares dentro del mismo. Esto es así porque no las hemos seleccionado en función de su nivel de consagración, que no depende tanto de sus cualidades formales como de las luchas internas por la legitimidad, sino por su adecuación a la tipología que planteamos. Evitaremos hacer juicios de valor referentes al mérito artístico de las obras, rechazando cualquier aproximación idealista al objeto, que adquiere su valor dentro del campo. El significado no es algo dado, sino que se construye a través de los discursos y de las prácticas. Más aún, para el tipo de análisis que planteamos el valor artístico de la obra es poco relevante<sup>48</sup>, ya que no pretendemos juzgar su calidad sino valorar el tipo de representación. Comprender esto nos permite reunir obras que aparentemente no guardan relación directa, al menos en cuanto a nivel de consagración, escuela o corriente se refiere.

Del mismo modo que el campo reproduce sus propios valores, lo hace también con las taxonomías que propone: arte realista, pop, etc. Atenernos a una clasificación preestablecida carece de interés en este caso, si nos negamos a considerar el arte en su vertiente formalista no tiene sentido que limitemos el análisis a unas categorías que son a su vez formales. Entender el campo artístico desde la óptica que plantea Bourdieu permite trascender los modos tradicionales de acercarse al objeto y proponer unas vías alternativas que den cuenta de conexiones que rebasen las coincidencias de estilo, factura, etc. Desde un punto de vista ético y objetivo, y ¿por qué no?, podría proponerse una nueva ordenación no contemplada, aún, por la crítica artística, por ejemplo: un arte opresor o misógino. No son imágenes de pequeño formato para permanecer en el anonimato del uso privado, sino obras que uno no puede meterse en el bolsillo. Son

---

<sup>48</sup> Decimos que el valor artístico de la obra es poco relevante para esta investigación en el sentido de que no tratamos de establecer criterios de calidad. Si bien, cabe recordar que el trasfondo sexista aparece reflejado en obras consagradas, presentes en los principales museos y libros de arte y que son referencias icónicas dentro del campo. Un ejemplo paradigmático podrían ser las mujeres monstruosas de De Kooning, a cuyo estado de disolución resisten fórmulas de la feminidad estereotipada, como las bocas rojas, seductoras y amenazantes simultáneamente.

representaciones que han adquirido tintes cotidianos y cuyo acceso es de carácter general, como las figura hipersexualizadas de John Currin, por ejemplo.

Para la búsqueda de obras hemos recurrido principalmente a bibliotecas, una en nuestro contexto, otra en Europa y la tercera en Estados Unidos, intentando generar un arco lo suficientemente representativo. Hemos complementado esta búsqueda con material seleccionado a través de archivos *online*. Entre las bibliotecas consultadas está la de BBAA de la Universidad del País Vasco, The Elmer Holmes Bobst Library (biblioteca principal de la Universidad de Nueva York), The Cooper Union Library (biblioteca de la Universidad Cooper Union de Nueva York), la Edinburgh College of Art Library (la biblioteca del Edinburgh College of Art) y la Art Library de Edimburgo. En estos archivos hemos consultado, sino todos, la mayoría de libros referentes a pintura, dibujo o grabado. Iniciamos la búsqueda con filtros tales como arte erótico, desnudo femenino, etc., operación que nos reportó numerosas imágenes, pero pronto nos pareció insuficiente. La búsqueda por autores también nos proporcionó gran cantidad de obras pero, fue igualmente limitada. Señalamos que muchas de las obras que finalmente componen la muestra forman parte de catálogos de artistas que no se ciñen a una temática o son de autores que desconocíamos. Finalmente optamos por ir libro por libro, estantería por estantería, ojeando los volúmenes de arte contemporáneo —de las primeras vanguardias en adelante— en busca de material visual. Este tipo de examen es largo y pesado, pero es el que mejores resultados nos ha proporcionado, puesto que nos permitió encontrar no solo aquello que esperábamos y que sabíamos localizar, sino también hallazgos imprevistos o que hasta la fecha desconocíamos. Extrajimos las obras que nos interesaban mediante fotografía o escáner y procedimos a archivarlas en carpetas atendiendo a su volumen de origen. Internet es, asimismo, una herramienta muy útil ya que muchos artistas poseen páginas web, pero también hay otras páginas que poseen imágenes de artistas que nos permiten reunir material para la investigación. Asimismo, muchas webs de ilustración cuentan con links o sugerencias que hacen posible ampliar la búsqueda. Por último, aunque en menor cantidad, también hemos incluido imágenes de obras a partir de visitas a museos, galerías o a charlas con diferentes personas como docentes, personal de biblioteca o colegas artistas.

Dada la gran cantidad de obras que podemos encontrar con la temática delimitada no resultaría factible, al menos en esta investigación, tratar de reunir las todas; es necesario optar por unas y descartar otras. Por lo tanto, es probable que el lector se encuentre con obras que conoce, con otras que desconoce, así como que eche en falta alguna obra. Consideramos que esto es perfectamente comprensible puesto que no nos ceñimos a un artista, grupo o escuela particulares.

Con todo, es necesario que la muestra sea lo suficientemente amplia como para poder probar la reiteración de determinados tipos de representaciones, funcionando además como un corpus que en sí mismo ya resulta significativo. Nuestra intención es proporcionar una visión de conjunto amplia seleccionando un rango de obras lo más variado posible, sin limitarlo exclusivamente a aquellas consagradas por el campo artístico, más aún cuando las imágenes de desnudos de mujeres son tan similares, tanto como si vienen de la cultura elitista como de la popular. No queremos apoyar la investigación en unas pocas obras paradigmáticas, por ello hemos procedido en sentido inverso. Primero recogimos la muestra, a continuación, la clasificamos y la analizamos, para finalmente extraer las conclusiones.

A esta primera fase de recogida y archivo de material le sucedió una segunda en la que seleccionamos aquellas obras que conformarían la muestra y las clasificamos en función del estereotipo atribuido, reuniendo una muestra conformada por más de 4.000 obras. Nos parece de gran importancia la amplitud de la muestra, en tanto en cuanto, del visionado conjunto de las imágenes se pueden extraer reflexiones, independientemente o conjuntamente con el texto. Cuando un tipo particular de representación se reitera debemos sospechar que no es mera casualidad.

A este respecto nos gustaría citar los trabajos de Aby Warburg y John Berger, como referentes de esta investigación. Warburg en su último trabajo, el *Atlas Mnemosyne*, recogió más de 2000 imágenes para reunir las en diferentes grupos, estableciendo nuevas relaciones de sentido que podían no ser evidentes, subconscientes, etc. Agrupaba series de fotografías que podían incluir detalles o ampliaciones y las fotografiaba de manera conjunta, de forma que cada instantánea pasaba a ser una de las páginas del atlas y las imágenes originales podían reagruparse de formas alternativas, obedeciendo a otras relaciones de sentido. No era algo cerrado y acotado en base a unos criterios inamovibles, sino que lo concibió como un proceso abierto susceptible de cambio y ampliación. Según López Anaya, “el historiador escribió en su diario que se proponía conservar formas de la memoria colectiva y social registrando los motivos recurrentes” (Warburg, 2010: 17). Cuando planteamos esta investigación no conocía el proyecto de Warburg, pero cuando leí acerca de él me pareció un planteamiento muy sugerente y con el que me sentí, en parte, identificada. Estaba intentando seleccionar una muestra amplia de imágenes y ordenarla para extraer significados que con frecuencia no se hacen explícitos.

En *Modos de ver* Berger nos propone un libro dividido en dos partes. En una recopila las imágenes y en la otra el texto, ofreciendo dos lecturas que se complementan. Nos gustaría, sobre todo, señalar la importancia que el autor concede a las imágenes y a su capacidad para transmitir. Nos

parece que en muchos análisis que tratan sobre arte se echan en falta las imágenes, los argumentos pueden ser más o menos convincentes, sin embargo, el objeto de estudio sobre el que tratan está ausente, sustituido por el discurso. En este estudio queremos intentar solventar esta carencia incluyendo una gran selección de obras sobre las que basar el análisis. Como hipótesis planteamos que las mujeres se representan de forma sexualizada en la pintura, pero no queremos solo afirmarlo, sino mostrarlo, que quien lea y vea la investigación pueda comprobarlo y extraer sus propias conclusiones. Como Berger deja patente, las imágenes tienen mucho que decir y aquí proponemos trabajar directamente con ellas, ofreciendo, asimismo, una doble lectura, textual e icónica.

En este trabajo queremos mostrar un corpus de obras que nos sirva para reflexionar acerca de las actitudes sexualizadas que se atribuyen a las mujeres en la representación y simultáneamente proponer una metodología de análisis que nos permita profundizar en la tarea.

*Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo* (1994) de Bram Dijkstra, constituye otro estímulo importante. El autor analiza la situación de las mujeres a finales del s. XIX atendiendo a productos culturales tales como pinturas o novelas y, basándose en la similitud temática, elabora una tipología que le sirve de marco para su investigación. Disponer de esta herramienta hace plausible que consideremos las obras en su conjunto y contexto y no como meras expresiones de la individualidad del autor. Cuando un tipo determinado de representación es recurrente podemos preguntarnos por qué esto sucede así, a qué se debe la presencia de estos lugares comunes que, pese a no ser enunciados de manera explícita, son compartidos por una sociedad y por los miembros que la conforman.

Partiendo de la reflexión a la que nos induce el trabajo de este autor y del tratamiento de los personajes mujer en la pintura durante siglos de arte occidental, proponemos la tarea de indagar sobre estos aspectos aplicados al contexto artístico más cercano, aquel que comienza con las vanguardias artísticas de principios del s. XX y llega hasta nuestros días.

Otro referente importante de esta investigación son los estudios de E. Panofsky sobre los contenidos iconográficos e iconológicos en la pintura, pero esto lo vamos a desarrollar en un apartado posterior. Asimismo, desde nuestra área de estudio conocemos la importancia de los contenidos plásticos. Por lo tanto, establecemos un nivel de análisis centrado en los procesos técnicos, en los elementos y en la estructura plástica, el color, la luz, los contrastes, las formas, los trazos, las texturas, así como la composición. De modo que teniendo en cuenta nuestra práctica y pertenencia al mundo pictórico, consideramos los aspectos plásticos cuando sea pertinente para la investigación. Si bien la pintura posee unos rasgos formales específicos cuya aprehensión

podría ser de carácter sensible, esto no nos parece suficiente para una comprensión profunda de la pieza. Estimamos oportuno añadir al análisis de la obra consideraciones de corte iconográfico e iconológico, revelando así un aspecto de la interpretación, la sexualización de las mujeres, a menudo eludido por la crítica de arte. Sin menoscabo de lo anterior, nos gustaría añadir que existen muy pocos estudios de interpretación iconográfica que tengan en cuenta los significantes plásticos, muchos adoptan un método historiográfico. Proponemos un método de análisis interdisciplinar, por lo tanto, tendremos en cuenta los factores antes mencionados y simultáneamente aportaremos una visión específica desde nuestro ámbito, el de la pintura. Tomaremos de la semiología su doble consideración del signo visual, como signo plástico e icónico, es decir, la atención que presta a las cualidades materiales y la imagen representada en cuanto forma. El análisis que planteamos considerando el registro plástico y los aspectos iconográficos e iconológicos sería el equivalente, en terminología semiótica, al nivel retórico<sup>49</sup>, que concierne a lo visual y a lo semántico, que se refiere a los contenidos, a lo que significa (Irujo, 1996). La aplicación de modelos lingüísticos para el análisis textual a objetos visuales resulta insuficiente debido a las divergencias entre ambos medios. Baxandall, por ejemplo, reitera la especificidad del medio visual. Román Gubern describe:

“La imagen icónica (como) una representación que se ofrece a su espectador de dos maneras simultáneas, transitiva y reflexiva: transitiva porque representa algo con sus formas y colores, y reflexiva porque se representa a sí misma representando algo. Esto es lo que los semiólogos denominan hoy la doble realidad de las imágenes, pues toda imagen es a la vez un soporte físico de información y una representación icónica”. (Gubern, 1996: 20-1)

Metodológicamente podemos referirnos a tres niveles de análisis. El primero tendría en cuenta tanto los contenidos plásticos, elementos morfológicos y compositivos (trazo, color, textura, composición, iluminación...) y la técnica; como las miradas, los gestos, las acciones o el entorno. El segundo y tercero los aspectos iconográficos e iconológicos. No obstante, en este estudio fusionaremos dichos niveles debido a la brevedad de los comentarios y en función de las características de cada obra. Al no poder realizar análisis pormenorizados vamos a extraer aquellos elementos que resulten más significativos en cada caso, pero no tienen por qué estar presentes los tres niveles de análisis. En algunas pinturas puede que sea más interesante resaltar el tratamiento plástico, mientras que en otras puede que prime el contenido iconográfico. Estos breves análisis nos sirven para situar las obras y se coordinan con el examen comparado que se

---

<sup>49</sup> El Groupe  $\mu$  en la tercera parte del *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen* realiza un amplio estudio sobre retórica visual. Documento de consulta traducido por Irujo.

completará con las conclusiones. Además de los análisis textuales hemos dispuesto y agrupado las obras buscando semejanzas y relaciones, viendo el significado que alcanzan observándolas en conjunto y constatando la reiteración de ciertos temas. En definitiva, el método comparativo, tanto a nivel visual como textual, es el objetivo principal de este trabajo ya que nos permite rastrear similitudes y reunir conjuntos amplios de obras, que son heterogéneas en muchos sentidos pero que comparten determinado tratamiento en la representación de las mujeres<sup>50</sup>.

#### 4.2.1. La superficie pictórica como registro plástico

Irujo nos advierte de la frecuencia con la que los significantes plásticos de una obra son ignorados en muchos análisis, particularmente entre personas ajenas al campo artístico, dando una prioridad absoluta al significante icónico o, dicho de otro modo, al motivo representado. “Abordar la imagen desde la sociología o la antropología del conocimiento es ignorar la imagen como producto de una técnica” (Bryson, 1991: 34). Las obras, además de condicionadas por el entorno social e histórico, lo están por el propio campo en que se inscriben, así como por las capacidades del artífice y los medios de los que este dispone. Irujo, cuya práctica pictórica y docente comprendía, precisamente, la exploración de los medios técnicos y su aplicación, insistía en la relevancia del procedimiento técnico, que incluye aspectos como la línea, la pincelada, el modo de aplicar la materia, etc. Estos en ocasiones pueden ser más relevantes que el motivo representado, y pone como ejemplo un árbol pintado por diferentes artistas. No considera que el signo plástico sea un aspecto secundario ya que transmite información útil del proceso de creación. “Junto a la historia de la producción de las nociones, normas de conducta, mitos, valores y creencias sobre los que una sociedad construye su particular realidad, ha de ponerse otra historia, que es la de la pintura como práctica material” (Bryson, 1991: 33). El artista escoge unas formas en detrimento de otras, utiliza unos colores y no otros, que emplea creando texturas concretas mediante diversos modos de aplicar la materia: rápido, suave, fuerte, etc. Irujo sostiene que existe una tensión, una relación de reciprocidad entre lo representado y los medios utilizados para ello. Ya que “en realidad, ni la idea nace previamente de la nada, ni es independiente de los recursos específicos de cada medio” (Irujo, 2008: 10).

Los elementos que conforman el aspecto plástico del signo, forma, color y textura los analizaremos de forma conjunta, “la reflexión sobre el sentido de los recursos técnicos y plásticos

---

<sup>50</sup> Utilizamos el término mujeres con una acepción amplia. En las obras realistas o figurativas sí que observamos personajes que podemos identificar como mujeres, sin embargo, en otro tipo de obras, como pueden ser las expresionistas o informalistas, no se representan mujeres sino figuras, por lo general, deformadas, que poseen rasgos distintivos atribuibles a la Mujer.



deberá ser global” (íd.: 16), lo que equivale a decir que no analizaremos la obra descomponiéndola en unidades mínimas de significación, sino que lo haremos de manera holística.

#### 4.2.1.1. Elementos tecnológicos y materiales

El soporte más habitual es el lienzo en formato cuadrangular, también son frecuentes las obras sobre madera o papel, aunque podemos encontrar otras realizadas sobre metal, puertas, objetos, etcétera.

Cuando nos proponemos analizar la gestualidad o la pincelada sería conveniente no caer en un excesivo reduccionismo y suponerle una intencionalidad de la que quizás carezca. Podemos observar la brutalidad de una pincelada y establecer una relación con el objeto representado, pero hemos de tener presente que esta reducción es posible que sea un efecto del discurso, de nuestro discurso. Tal vez la pincelada del artífice no se derive de su estado de ánimo o de conflictos internos sino de una técnica adoptada con objeto de conseguir un efecto particular y que utiliza como seña distintiva y, en este sentido, puede pintar con la misma factura un desnudo, un mueble o un espacio. Si bien, es cierto que no es lo mismo que esta observación se refiera a una sola obra o a un conjunto amplio, o a modos divergentes de representar personajes en función del sexo.

En cualquier caso, Norman Bryson y Julián Irujo insisten en la importancia de la técnica a la hora de abordar el análisis de la obra de arte. Además, el hecho de disponer de unos determinados medios o conocimientos condiciona el producto final. Por poner un ejemplo, imaginemos que nos proponemos representar un árbol y lo hacemos con un gesticular de la muñeca rápido y violento, lo hacemos así porque conocemos la técnica y podemos prever los resultados que obtendremos de su aplicación y no como fruto de un odio ontológico hacia los ciruelos. No obstante, también podemos encontrar personajes mujer reducidos a masas informes de materia en la obra de un autor y advertir cómo la representación de sus personajes varón es muy otra. Con todo, al margen de las intenciones particulares del artífice, nosotros podemos plantear una interpretación plausible en función de los elementos visuales presentes y del punto de vista que adoptemos. Es decir, en función de nuestra posición, toma de posición y disposición podemos recurrir a lecturas verosímiles, a discursos que resulten funcionales, operativos a nuestro propósito sin pretender por ello un grado de veracidad absoluto. Pongamos otro ejemplo, cuando vemos un gran número de pinturas en las que distinguimos figuras de mujeres, bocas abiertas o senos protuberantes entre pinceladas gestuales, tachones o marañas de líneas, parecería lógico que nos preguntásemos acerca de la expresividad de los significantes plásticos en relación al tema representado. Nos parece oportuno recordar aquí que algunos artistas reivindican

conscientemente la violencia de su acto creador o su deseo de cortar, rasgar, arañar la materia de su objeto.

Sea cual fuere la intencionalidad del autor o autora, desde nuestra experiencia podemos establecer hipótesis con sentido. Siguiendo a Gadamer, Wolff (1997) nos recuerda la polisemia que entraña la interpretación de la obra de arte. Cuando un sujeto se enfrenta a un acto de este tipo lo hace desde su propia experiencia que condiciona su modo de ver.

El espectador no es un mero receptor pasivo, sino que contribuye a la interpretación del objeto desde su punto de vista particular y situado. Tal y como afirmó Roland Barthes en *La muerte del autor* (1968), la interpretación de una obra no se circunscribe exclusivamente a la intención de su autor, sino que el espectador/lector colabora activamente en la construcción del significado.

#### 4.2.1.2. Elementos morfológicos

En cuanto a los aspectos formales valoraremos los tipos de fondo y figura, por ejemplo, si estos son figurativos, realistas o expresionistas. Si existen deformaciones, exageraciones y a qué aspectos conciernen, así como la escala y la proporción respecto a los demás componentes de la imagen.

En la aplicación del color entran en juego la dominancia cromática o tonalidad, el brillo y la saturación, pudiendo las diferentes combinaciones provocar efectos variados. Pueden darse efectos de contraste en cuanto al tono, la luminosidad, la saturación, la predominancia cromática, acromática, armonías monocromáticas o acromáticas. Asimismo, son susceptibles de utilizarse para dar sensación de lejanía o de cercanía, de calma o agitación, etc.

#### 4.2.2. Aspectos iconográficos e iconológicos/narrativos

En *El significado en las artes visuales* (2004) Panofsky distingue tres elementos que conforman la obra de arte: la forma materializada, la idea (tema) y el contenido. De modo análogo establece tres niveles de análisis para abordar el objeto artístico, el primero es “la significación primaria o natural”, que comprende el análisis formal de la superficie pictórica. El segundo, “la significación secundaria o convencional”, que se corresponde con el estudio iconográfico y establece una correspondencia entre la composición de la superficie pictórica y el tema aludido en la representación. El tercero, “la significación intrínseca o de contenido”, que equivale al aspecto iconológico y refleja facetas subyacentes a una determinada realidad, como podrían ser la mentalidad de una época, clase social o modo de pensamiento, así como la personalidad del

propio artífice. Sería una interpretación de los valores simbólicos, de cuyo manejo el artista no es siempre consciente.

“El descubrimiento y la interpretación de estos valores «simbólicos» (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar «iconología» en contraposición a «iconografía»”. (Panofsky, 2004: 50)

Como ya hemos dicho, el objetivo central de esta investigación serán los niveles segundo y tercero, aunque también señalaremos aspectos relativos a la composición o a los recursos plásticos cuando estos sean relevantes. Recordemos que no vamos a establecer niveles de análisis, sino que realizaremos los comentarios de manera conjunta. Por otro lado, cabe señalar que no resultaría viable aplicar un modelo iconográfico al análisis de la pintura contemporánea, debido a que la mayoría de los artistas no recurre a símbolos preestablecidos y socialmente compartidos para elaborar sus obras, sin embargo, la categoría resulta sugerente para confeccionar esta tipología.

Si bien es de sobra sabido que el arte contemporáneo no se conforma por “grandes temas”, sí que podemos rastrear la presencia de “pequeños temas” que, pese a no estar explícitamente planteados como tal, son lugares socialmente compartidos y recurrentes. Pongamos un ejemplo, la Mujer como “oferta sexual” no es un tema de representación artística y, sin embargo, en *Cuerpos voluptuosos*, que es una pequeña selección, hemos analizado 352 obras al respecto y es un motivo claramente reconocible para cualquier miembro de nuestra sociedad.

Los “grandes temas del Arte” dejan de ser relevantes a partir de las vanguardias, cuya práctica ya no se articula en torno a dichos referentes. Las jerarquías en referencia a los temas fueron establecidas por las academias en el periodo posterior al Renacimiento. Sin embargo, la Modernidad, en su esfuerzo por centrarse en sus medios, en lo propio y específico de cada disciplina, de alguna manera relegó las preferencias temáticas. Ya no eran necesarias las grandes escenas alegóricas o mitológicas, pero siguen representando desnudos de mujeres en escenas más cotidianas o, supuestamente, como excusas para la representación. De modo que, aunque en la práctica estas clasificaciones no se hagan explícitas, sí que podemos tratar de valorar determinado tipo de preferencias en función de una cantidad representativa de obras que compartan un interés temático. En este sentido tenemos que recordar la afirmación de Nead, que atañe no solo al pasado sino también a épocas recientes, cuando dice: “el desnudo femenino connota «El Arte» (...) es un icono de la cultura occidental, un símbolo de la civilización y el

talento” (Nead, 1998: 11). Actualmente el “desnudo femenino” no es un tema académico relevante, sin embargo, las mujeres desnudas sí parecen ser un motivo con amplia aceptación. Así lo observamos en las obras de artistas como David Salle, Eric Fischl o Richard Phillips, entre muchos otros. Podemos advertir cómo la representación del cuerpo sexualizado de la Mujer continúa teniendo una gran presencia, lo cual nos induce a pensar que el gran tema del “desnudo femenino” no ha caído en desuso, sino que se ha fragmentado en sub-temas dispersos. Para tratar de esclarecer esta vasta presencia temática, la tesis que Nead plantea es que “uno de los fines principales del desnudo femenino ha sido contener y regular el cuerpo sexual femenino” (í.d.: 19). Haciendo uso de la tipología de estereotipos tendremos ocasión de advertir cómo los temas, pese a no presentarse de manera explícita, tienen una presencia tan generalizada que pueden discernirse agrupando obras con contenidos similares. Proponer clasificaciones para analizar el arte contemporáneo por temáticas o estilos resulta cada vez más complicado debido a que la producción es muy heterogénea y muchos artistas no acostumbran a ceñirse a escuelas o movimientos. No se formulan intencionadamente como una temática, pero en función de la gran cantidad de imágenes de que disponemos pueden asignárseles rasgos comunes y ser englobarlos en una categoría común. Confrontaremos las obras de cada estereotipo propuesto agrupándolas en grupos temáticos que ordenaremos en capítulos y secciones. De este modo serán susceptibles de funcionar como “citas visuales”, proporcionando una visión holística del tipo en base a la muestra recogida. Si bien hemos dicho que no podemos considerarlos temas, sí podemos observarlos como espacios comunes y recurrentes, tópicos que cuentan con una amplia aceptación en el imaginario común y que son, a menudo, reproducidos de manera acrítica. Estos tópicos no se circunscriben exclusivamente al imaginario colectivo, sino que se relacionan con las cosas y las personas, materializándose en prácticas cotidianas que los dotan de continuidad. El hecho de no ceñirse exclusivamente al dominio simbólico conlleva una mayor permeabilidad y arraigo. Conformado dentro del imaginario, el estereotipo no es simplemente un planteamiento temático, sino que guarda una relación significativa con la ideología y las motivaciones profundas o subconscientes.

Consideramos que en este caso particular no resulta funcional separar estos dos niveles, el iconográfico y el iconológico, porque si bien es cierto que ambos se hallan presentes, lo hacen de manera que se interrelacionan. A la hora de abordar el análisis concreto examinaremos la relación entre la representación y el planteamiento tipológico, el modo en el que ciertos supuestos son asumidos, la relación que podemos establecer con otras imágenes como “citas visuales” y la asimilación ideológica del tipo con la subsiguiente incidencia diferencial en función del sexo.

En este trabajo proponemos sustituir la iconografía clásica por una tipología de estereotipos elaborada para abordar el tipo de análisis aquí planteado, asimismo introduciremos aspectos de la iconología, haciendo uso de reflexiones feministas en torno al sujeto mujer. Las pinturas reflejan relaciones de sexo/género y de su estudio comparado podemos extraer conclusiones acerca de la representación sexualizada de las mujeres. Cuando se afirma que el objeto de representación no constituye más que un mero pretexto creativo, una mirada atenta puede revelar la ideología sexista subyacente.

Los estereotipos ofertan unas directrices genéricas que posibilitan una identidad social bien definida, no ajustarse al modelo implica una posición indeterminada, esto es, marginal.

Las elucubraciones acerca de la sexualidad de las mujeres que durante siglos se han ido elaborando y desarrollando parecen tener reminiscencias en las imágenes contemporáneas. Estos discursos heterodesignados, aunque condicionan no son determinantes y cabe, a través de una práctica consciente, ponerlos en entredicho. Tal y como dice José Antonio Marina:

“Sólo vemos lo que somos capaces de ver, sólo entendemos lo que somos capaces de entender. Concebida así, la memoria no es tanto almacén del pasado como entrada al porvenir. (...) parafraseando la inscripción del ingeniero romano, la inteligencia es el arte mediante el cual lo pasado se transfigura a sí mismo”. (1993: 124)

Pollock, afirma cómo quienes escriben la historia hacen legítimas las ideas que sostienen:

“No acepto la existencia de una narrativa coherente única o un marco unificado para comprender las numerosas historias del arte que aún quedan por escribir. No puede haber un relato incuestionable del pasado, porque lo que se canoniza asegura activamente la discriminación y las jerarquías del presente. La forma en que construimos el pasado predetermina las formas en que experimentamos el presente e imaginamos el futuro. Por ello la escritura de las historias del arte es un asunto profundamente político en cuanto a nuestra percepción de lo que somos, hemos sido o podríamos ser”.

(Arakistain y Méndez, 2008: 43)

Proponemos un modo de ver que nos proporcione las herramientas necesarias para abordar de manera crítica el análisis de la práctica artística. Nuestro objetivo no es valorar la potencialidad del lenguaje pictórico en general, sino examinar los aspectos compositivos en la medida en que inciden en el significado semántico de las obras, jerarquizando las figuras que en ellas aparecen, potenciando determinados aspectos o creando impresiones concretas.

#### 4.2.3. El estereotipo como código de reconocimiento aplicado a la clasificación de obras

Entendemos el estereotipo como la proyección de un modelo genérico que concentra los rasgos más significativos de su grupo y que constituye un ejemplo normativo a emular. Si a nivel social los roles pueden conformar o impeler a las personas hacia prácticas o comportamientos comunes, “son patrones de comportamiento relacionados con lo que se suele hacer y con lo que idealmente se debería hacer” (Diego de, 1992: 49), en el imaginario artístico son susceptibles de manifestarse a través de estereotipos. En este trabajo planteamos una clasificación iconográfica en función del estereotipo al que asociamos la figura representada en la obra. De Diego, siguiendo a Brannon, señala la posibilidad de vincular los papeles del teatro con los roles sociales como guiones que proponen un modelo a emular, sin embargo, la continua representación de un rol puede acabar transformando “la imitación en metamorfosis” (id.: 49). De manera que los patrones de comportamiento genéricamente sesgados acaban siendo asumidos por varones y mujeres como inherentes a su constitución física, psicológica. En este sentido no debemos observar la representación iconográfica de los estereotipos como simples estandartes visuales, ya que poseen un potencial generador y su asunción —o rechazo— puede inducir a cambios a diversos niveles, físicos, mentales o actitudinales, entre otros. Además, “los estereotipos son modelos de género” (Puleo, 2000: 36) que nos pueden ser de utilidad a hora de analizar el sesgo androcéntrico de la producción iconográfica.

Gombrich en *Arte e ilusión* (1979) postula que las imágenes son un sustituto de la realidad, que la relación entre ambas es ficticia y que a través de la representación pictórica se puede aprender a ver. Asimismo, Eco rechaza considerar cualquier semejanza como innata aduciendo que la similitud opera en función de códigos de reconocimiento y convenciones gráficas (estilo). Para Bryson la pintura realista trata de imitar la realidad, es una construcción ilusoria históricamente localizada, “no existe una Realidad trascendente y naturalmente dada” (Bryson, 1991: 31). Este autor afirma que ya no es factible esgrimir grandes verdades en torno al arte, sino que se privilegia la interpretación (Sorela, 1992). “La cultura produce en torno a sí un «hábito» que, aunque distinto del mundo natural, se funde con él como un orden cuya juntura con la Naturaleza no es visible” (Bryson, 1991: 32). Las representaciones visuales no son, o no tienen por qué pretender ser, un fiel reflejo de la realidad, sin embargo, determinan a qué imagen, situación, fragmento, etc., entre otros muchos dar prioridad, aportando visibilidad a ciertos aspectos sobre otros. Sería lógico pensar que aquellos estereotipos que se repiten en la iconografía artística pueblan también el imaginario social y están producidos y reproducidos bajo una determinada ideología. Cuando la insistencia en un tema se hace patente podemos intentar determinar

aquellas características que lo definen. Algunos ideales han tenido una existencia longeva y extensa dentro del mundo artístico sirviendo de pretexto o tema para la elaboración de obras y reproduciendo unos estereotipos de sexo/género.

Por ideología no entendemos un programa estructurado que se imponga linealmente, de arriba abajo, sino que pensamos en un conjunto de ideas, opiniones o convencionalismos que, por norma general, favorecen los intereses de las élites dominantes, así como el capital del Varón. A menudo es asumida de manera inconsciente, por tradición, de manera que a los individuos que la comparten les resulta consustancial y la asumen de un modo aporoblemático, naturalizado. Si bien es preciso señalar que la estructura que presenta no es inamovible, sino que se modifica y reelabora en la praxis, a veces de forma consciente por grupos o individuos que se oponen a estos presupuestos. Bourdieu define este tipo de ideología como “violencia simbólica”, ya que el recurso a la fuerza física es excepcional, las medidas disciplinarias son internalizadas observando cada sujeto su propia actividad (Enguita, 1996; Foucault, 1992). La efectividad de la ideología radica en que sin hacerse manifiesta se inscribe en las cosas y en los modos de pensar de los sujetos, condicionándolos sin que estos sean necesariamente conscientes de su situación, adquiriendo además un aura de veracidad que la tradición y el discurso hegemónico sustentan. El hecho de insistir en la presencia discreta de la ideología permite poner en entredicho los valores hegemónicos y legitimados que conciernen al campo artístico, en la medida en que este se halla, evidentemente, sesgado por diversos intereses “desinteresados”. Así sucede con la consideración estética del “arte por el arte”, que idea esta actividad como algo desvinculado de inclinaciones particulares. El capital cultural del buen gusto corresponde “paradójicamente” a las élites dominantes, bien en razón de su posición económica, bien por su situación dentro del campo cultural (Duncan, 1983; Bourdieu, 1988; 2005).

La ideología según Louis Althusser (2003) y de acuerdo con lo hasta ahora expuesto, se traduce en unos discursos legitimados y representados por las instituciones, a las cuales denomina “Aparatos Ideológicos de Estado (AIE)”. En lo que atañe a esta investigación, cabe destacar el “AIE Cultural” como órgano a través del cual se difunde el discurso ideológico hegemónico en relación al campo de producción artística. Estos AIE están ideológicamente sesgados por aspectos relativos al sexo, la clase social, el tiempo o el lugar histórico, etc., sin embargo, suelen hacer acopio de una pretensión de neutralidad (Amorós, 2008). Los sistemas de dominación articulan diferentes estrategias para mantener su hegemonía, “el poder, según Spinoza, es la capacidad de afectar en mayor grado que se es afectado” (Fernández, 1993: 240). La disimetría en la distribución de bienes materiales o políticos conlleva “relaciones de fuerza” (id.: 128) mientras que su correlato

ideológico en el plano simbólico produce “relaciones de sentido” (í.d.), son estas últimas las que se utilizan para legitimar las primeras. “Un grupo dominador no puede imponerse en el plano económico y político si al mismo tiempo no logra una hegemonía en el plano cultural y simbólico” (í.d.). Divide los dispositivos de poder en dos aspectos complementarios. Uno se refiere a los sistemas de legitimación marcados por el pensamiento racional, el sistema legal y las sanciones derivadas de su quebrantamiento; el otro se inscribe en el terreno del deseo, un control de corte emocional que se ejerce a través del imaginario social. Esta última forma de control no se explicita, de manera que puede resultar imperceptible, es además un mecanismo del poder para mantener la posición de privilegio. Por lo tanto, la desigual distribución de bienes no se da exclusivamente en el ámbito económico o político, sino que “se configura en grupos e individuos (en) la relación subjetiva con esos bienes” (í.d.: 128). La discriminación no viene solo impuesta desde posiciones externas, sino que es también asumida por mecanismos inconscientes. “Si los actos de fuerza producen poder, a partir de allí el discurso del orden y el imaginario social consolidan las condiciones reproductivas del poder producido; es decir, garantizan la continuidad del poder conquistado o instituido” (í.d.: 240) incluso “cuando la fuerza está ausente” (í.d.).

De Lauretis retoma de Althusser la palabra interpelación, un proceso a través del cual “una representación social es aceptada y absorbida por un individuo como su (de ella o de él) propia representación y así volverse, para ese individuo, real, aún cuando en realidad es imaginaria” (1996: 19).

En base a estas reflexiones estamos en condiciones de sostener que los sistemas de representación, las obras, así como los discursos que integran el campo de producción artística, no son imparciales, sino que están ideológicamente condicionados. A los elementos que componen una imagen, cuyo conocimiento es compartido a nivel social pero que no se integran en un código iconográfico preestablecido, Bryson los denomina “códigos de reconocimiento” (1991: 147) y los considera “parte de la estructura global de la práctica significativa” (í.d.). Casanova y Larumbe ponen en relación los conceptos de ideología, representación social y mentalidad. Para este último concepto hacen referencia a la Escuela de los Annales y siguiendo a Michel Vovelle definen el concepto como “aquello que no está explícitamente formulado” (Casanova y Larumbe, 2005: 23), un tipo de conocimiento inconsciente, adquirido por socialización y que no acostumbra a ser objeto de racionalización por parte de los individuos, una “expresión plebeya de la ideología” (í.d.). Por una parte, a las representaciones sociales les atribuyen la función de “estructurar el discurso ideológico” (í.d.) y, por la otra, la difusión a los diferentes sectores sociales. Moscovici establece una analogía entre estas y los “«mitos y sistemas de creencias de las sociedades tradicionales»” (í.d.: 22). Serían una manera de legitimar la



ideología dominante y producir unas prácticas sociales vinculadas al sistema. Las mentalidades serían una especie de reducción ordinaria, mundana —propia de la vida práctica— de la ideología; mientras que las representaciones sociales operarían entre ambas nociones, produciendo los valores que desde el sistema dominante se legitiman e insertándolos en el saber de la vida diaria.

Desde el s. XX se ha reflexionado mucho sobre la presencia masiva de la imagen y los efectos que esta es capaz de suscitar en las personas. Correa, Guzmán y Aguaded postulan que “la imagen, como forma superior de comunicación, ha suplantado el discurso lógico-verbal y del silogismo fundamentado en proposiciones verdaderas estamos pasando al sofisma retórico de los lenguajes icónicos apoyado en la polisemia natural de toda imagen” (Correa et al., 2000: 18). Convivimos con las imágenes, las encontramos en casi todos los aspectos de la vida cotidiana, desde la publicidad a los telediarios. Estamos viviendo en “la civilización de la imagen” (íd.: 18), abordando un cambio de paradigma, “del «*cogito, ergo sum*» hemos pasado, para bien o para mal, al «*video, ergo sum*»” (íd.: 18). No obstante, y a pesar de la gran presencia de la imagen, su lectura o interpretación parece ceñirse a un ámbito restringido.

Es un tópico común concebirla como algo que entra por los ojos, un parpadeo es suficiente para pasar a la siguiente sin necesidad de interpretarla. Hay quienes plantean una incoherencia entre nuestro sistema escolar, el modo de comprensión lectora que privilegia, y la multiplicidad de imágenes del entorno cotidiano, cuya percepción resulta a menudo superficial<sup>51</sup>. Aprendemos a leer mediante un proceso largo y consciente “pero el alfabeto icónico ha quedado, por lo general, proscrito” (íd.: 18), educando “analfabetos funcionales de la Postmodernidad que definiera en su día la Unesco, semejantes a aquellas capas masivas de población no lectora que existían en los tiempos de los primeros libros impresos” (íd.). “Lyotard (1984) acuña el término “figural” para referirse a esta preponderancia de la imagen en la era posmoderna” (Illouz, 2009: 36), un contexto en el que lo visual prima sobre lo narrativo y donde según el autor se difuminan los límites entre el arte y la vida. En este discurrir abordar el análisis de la imagen conlleva una doble dificultad, una formación deficitaria y una ambigüedad que puede resultar desconcertante.

Las representaciones tipológicas que nos ocupan no están directamente extraídas de la realidad, así como tampoco la realidad se desprende inmediatamente de las mismas. Son construcciones imaginarias con pretensión de veracidad que interactúan con lo real, con lo cotidiano, de una manera compleja. “Todo concepto es el resultado de una complicada generalización, ya que el concepto no supone inmediatamente el objeto real. En cierto modo, para que aparezca el concepto es necesario alejarse del objeto (que) sólo existe en nuestras mentes” (Casanova;

---

<sup>51</sup> María Acaso defiende esta idea en una entrevista con Pérez Mendoza.

Larumbe, 2005: 57). No son reales, pero pretenden funcionar como si lo fueran y de este modo producen y reproducen simultáneamente una realidad que adolece de veracidad. La práctica artística “interviene directamente en la construcción de la realidad social, significándola, interpretándola, redefiniéndola, proyectándola, constituyéndose así en parte de ella” (Andrieu, 1996: párr. 3). La percepción, el modo en el que asimilamos la información que extraemos de las imágenes, no es algo pasivo, sino que es un proceso activo en el que confluyen las experiencias anteriores del sujeto, su memoria, su posición, disposición y toma de posición, así como sus expectativas respecto a la representación. “La imagen ha de ser entendida, en cambio, como el vehículo para la expresión de lo que una determinada comunidad visual conoce como realidad” (Bryson, 1991: 31). Es, asimismo, una actividad histórica y socialmente condicionada en la que:

“El hombre se apropia de la realidad dando significados a su experiencia, y (...) constituye su Mundo personal, cuya información se sedimenta en la memoria. Pues bien, ese Mundo personal no es un reducto íntimo que nos aísla de la realidad, sino nuestro acceso a ella”. (Marina, 1993: 125)

Tonia Raquejo siguiendo a Maturana (1997) subraya la importancia de lo emocional dentro del pensamiento racional, ámbitos que tradicionalmente han sido disgregados, ya que según afirma “pensar de una determinada manera es, al fin y al cabo, sentir de esa determinada manera” (Bozal Fernández, 2005: 256). Es más, cabe la posibilidad de que la reflexión racional y su correspondiente reacción emocional estén enfrentadas, surge “un conflicto entre lo que admitimos de manera consciente (...) y lo que emocionalmente sentimos” (id.: 267).

Relaciona este par de términos con realidad/ficción, agregando que estas dos esferas tampoco permanecen separadas, de modo que la manera en que nos imaginamos la realidad, el porvenir o un acontecimiento, determinan en cierta medida su forma futura. Nos ha parecido oportuno referirnos a Raquejo porque podemos aplicar esta reflexión a la proliferación de imágenes y tipologías que nos ocupa.

La producción visual no es inocente, como algunos pretenderían, sino que se inscribe e influencia en un contexto determinado. Las imágenes son susceptibles de albergar un potencial a veces subestimado, la capacidad que tienen para influenciar lo emocional puede pasar desapercibida y entrar en conflicto con un análisis racional. Bourdieu sostiene que si los cambios sociales no acontecen a la velocidad que cabría esperar es por la influencia del dominio simbólico, es decir, para que los cambios legales adquieran toda su dimensión deben acompañarse de modificaciones emocionales. Esta convicción había sido ya expresada por Emma Goldman, quien denunciaba la

invasión del “pensamiento femenino” por la “ideología masculina”, hecho que antepone a las “barreras económicas y legales” (Osborne, 1989: 188). La emancipación de los “«tiranos internos»” como condición *sine qua non* para la autonomía de las mujeres. Esta activista se enfrentó a las sufragistas defendiendo la lucha social sobre el derecho al voto, que no garantizaba la libertad de las mujeres<sup>52</sup>. Así pues, no podemos seguir considerando las imágenes como objetos autorreferenciales, no son meros planteamientos formalistas para el deleite de la retina o la exaltación del espíritu, sino que condensan el saber de una determinada época. Furió defiende la capacidad del arte para incidir en la sociedad, considera que “la obra de arte no solamente es un «producto» social, y aún menos un hecho pasivo, sino que es un elemento constitutivo y activo dentro de la sociedad” (Furió, 2000: 22), que puede tanto influir a nivel individual como a un nivel más general, de modo que las convicciones o valores previos pueden ser sostenidos, modificados o puestos en cuestión.

Ana María Fernández aúna estas reflexiones que hemos venido planteando acerca del imaginario y su influencia para sostener que la Mujer es una ilusión, una invención compartida que además de legitimar el orden social, respalda prácticas y discursos, “pero de tal fuerza que produce realidad: es más real que las mujeres” (Fernández, 1993: 22). El peso del ideal es en ocasiones tan significativo que las mujeres de carne y hueso se transforman en un intento de asemejarse al concepto, en lugar de rechazar la ilusión en beneficio del individuo.

De alguna manera, como dicen Casanova y Larumbe (2005), es preciso distanciarse del objeto para ver el concepto. Se ofertan unas directrices genéricas que posibilitan una identidad social bien definida, no ajustarse al modelo implica una posición indeterminada, esto es, marginal.

El pensamiento abstracto opera según Casanova y Larumbe sintetizando la variabilidad de lo real en conceptos:

“La abstracción se basa en una operación mental que se realiza a partir de la riqueza y multiplicidad de las cosas aisladas e incluso en la generalización más sencilla hay una cierta porción de fantasía, que implica trascender la realidad, ya que el concepto sólo existe en nuestras mentes”. (id.: 57)

Esta observación puede sernos de utilidad para reflexionar acerca del estereotipo como elaboración abstracta discursiva. Cabe insistir en su conformación como estereotipo ideal que se propone como modelo a emular. Lo real es precisamente aquello que se escapa a ser sintetizado

---

<sup>52</sup> Osborne profundiza acerca de la postura de Goldman en: Osborne, R. (1989): *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad* (p. 188-9). Barcelona: Ediciones de les dones.

en un concepto normativizador. Cuando abordamos los estereotipos somos conscientes de su naturaleza ficticia y reguladora, como entidades que a menudo se pretenden más reales que la propia realidad a la que pretenden suplantar, actuando como modelos coercitivos que delimitan prácticas, reflexiones, identidades, etc. El uso que hacemos de este concepto no tiene nada que ver con el recién expuesto. Valga insistir en que en ningún caso asumimos como ciertas las diferencias esencialistas, biologicistas, etc., referentes a las mujeres. En este trabajo los estereotipos serán una herramienta útil para ordenar la multiplicidad de obras recopiladas, posibilitando así un análisis que nos permita dar cuenta de la mayor o menor presencia de ciertos tipos de representación. No secundamos los valores que promulgan, sino que nos remitimos a ellos como marcos para el estudio. M<sup>a</sup> Teresa Alario Trigueros (1997) sostiene que numerosos estereotipos que pueblan el imaginario artístico actual son viejas glorias presentes a lo largo de la historia. Si bien, donde mayor continuidad presentan es en el medio publicitario y cinematográfico, el campo artístico no se encuentra exento, solo que lo hace de una manera más matizada. Hemos de tener en consideración que las obras no han sido elaboradas pensando en estereotipos o modelos de clasificación, pero sí que reflejan cierto tipo de ideas compartidas, lo cual nos permite establecer relaciones de proximidad entre ellas mediante el análisis comparado.

El planteamiento de una metodología de análisis crítica no es de hecho nada novedoso, sin dejar por ello de ser algo necesario. Como hemos visto, ya Platón, aunque movido por otros motivos, se oponía a un arte sensualista cuyo deleite estribaba en una contemplación vacua para oponerle un modo de observar muy otro, una praxis consciente “fiel a la verdad y al bien” (Ocampo, 1985: 33). Si bien movidos por consideraciones que nada tienen que ver con las del filósofo coincidimos, no obstante, en reclamar una actividad reflexiva que eluda lo meramente lúdico. Nuestra experiencia en relación a las imágenes y a las obras de arte está condicionada y, al mismo tiempo, condiciona nuestra manera de estar en el mundo. No consideramos las pinturas como enunciados estético-artísticos autocontenidos, tampoco como vehículos de propaganda, pero sí como objetos que reflejan un imaginario socialmente compartido que se desprende de determinado tipo de ideología.

**PARTE II: LOS ESTEREOTIPOS SEXUALIZADOS ASOCIADOS A LAS MUJERES Y SU  
PLASMACIÓN EN LA MUESTRA PICTÓRICA SELECCIONADA**

5. UNA APROXIMACIÓN CARNAL

*Uno de los grandes mitos creados por los hombres acerca de las mujeres  
es que éstas están poseídas por el sexo.*

(Marsá, 1976: 101)

En el capítulo que comenzamos vamos a trabajar con un tipo de obras en las que el cuerpo de las mujeres se representa en actitudes abiertamente sexuales. En la primera parte de esta tesis hemos examinado cómo las relaciones entre arte y pornografía, así como entre Mujer y sexo, se presentan conflictivas y sus definiciones, a lo largo del tiempo, variables. Es por ello que vamos a recordar brevemente esta distinción, con objeto de confrontar los saberes actuales con otros que los precedieron, comprobando así, transformaciones de grado o de planteamiento. Además, nos será de utilidad para observar el desarrollo histórico de diversas ideas y su incidencia, o no, en la actualidad, así como la permanencia de algunos prejuicios referentes a la concepción de las mujeres como grupo genérico.

Vamos a comenzar haciendo referencia al intento por diferenciar el arte legítimo de las producciones meramente pornográficas. Recordemos que tradicionalmente la estética ha considerado el arte de forma idealista, como algo que se aprehende a través de la vía sensible. Según este discurrir el objeto artístico requiere la suspensión de la racionalidad para ser aprehendido de forma desinteresada. Continuando con esta línea de pensamiento, podemos encontrar el planteamiento de Kenneth Clark (2002), quien sostuvo la existencia de una relación necesaria entre el arte con mayúscula y la contemplación desinteresada, aquellas otras representaciones que estimulasen el deseo físico serían propias de ámbitos como el de la pornografía. Dentro de esta concepción idealista de la estética, el arte es aquello que oferta la forma de manera velada, circunscrita a una serie de convenciones; por el contrario, lo que se ofrece de manera directa, mostrando el deseo sin disimulo y recato es relegado a estratos culturales marginales. El Arte exhibe su capital cultural mediante un barniz de conocimiento altamente cifrado, el buen gusto, el legitimado, y se distancia de la proximidad inmediata, ideada como algo animal; estas ideas reflejan la oposición entre cultura y naturaleza. Continuando con este intento por definir y diferenciar aquellos productos que son arte, es decir, ejemplos elevados,

de aquellos que no lo son, esto es, meros excitantes de la cultura popular, nos gustaría referirnos a Lynda Nead. Esta autora sostiene que el desnudo femenino es el límite “entre arte y obscenidad” (1998: 46). El cuerpo natural se considera ajeno al campo artístico mientras que el cuerpo regulado por las disposiciones artísticas ingresa lícitamente en el mencionado ámbito. Nead recoge la etimología de obsceno, vocablo que deriva del latín y que hace referencia a aquello que está fuera de la escena, es decir, fuera de la representación. Aquello que es demasiado cercano, indigesto, obvio, bien por proximidad o contenido, para abrumar el acceso puramente intelectual. Ese tipo de representación de raigambre idealista a la que hemos hecho alusión requiere distancia, perspectiva, para crear un espacio simulado, sin embargo, lo obsceno rechaza estas convenciones de la mirada para acceder directamente al objeto, sin intermediaciones.

Por el contrario, la dicotomía arte/obscenidad, erotismo/pornografía parece diluirse en la coyuntura artística contemporánea. En este análisis encontramos, por ejemplo, obras que transgreden esta oposición. Paradigmática en este respecto resulta parte de la producción de Tom Wesselmann, artista pop de renombre cuya obra se sitúa en los circuitos elevados, exclusivos, del arte y que, sin embargo, recurre a temas banales inspirados por la cultura popular o la pornografía. La selección de obras recogida para este capítulo ilustra ese ámbito de lo obsceno que escapa a la reglamentación del juicio puro y que en la coyuntura actual ingresan en el campo artístico. En la muestra que hemos seleccionado podremos observar cómo dicha distancia se ha obviado. Las protagonistas de estas escenas, como iremos viendo, no se representan como objetos meramente contemplativos, sino que transgreden esos límites que la estética del arte idealista había establecido y que hoy en día parecen haberse desvanecido. La apertura ideológica del campo artístico posibilita que cierto tipo de representaciones u objetos que tradicionalmente habían estado excluidos, ingresen en el campo. Asimismo, recordemos cómo con la posmodernidad se introduce la idea del “todo vale”, no obstante, es preciso recalcar que vale únicamente aquello reconocido por el campo, es decir, imágenes u objetos similares pueden ser o no arte dependiendo de quién los consagre.

En este capítulo, titulado *Una aproximación carnal*, veremos cómo el cuerpo y los placeres de este derivados, han traspasado el perímetro que antaño los excluía del arte legitimado. Las fronteras entre arte y pornografía son permeables y están en continua redefinición (Nead, 1998: 140). Un buen ejemplo de lo dicho lo encontramos en obras de Betty Tompkins, como *Fuck painting #1*, realizadas a partir de la imaginería del porno, así como en el trabajo de Marlene Dumas o Chantal Joffe. Nead advierte de que la aceptabilidad de una obra no responde exclusivamente a su contenido, sino que el contexto en el cual es mostrado o el público a quien es dirigido son

determinantes. Además, la representación de los cuerpos desnudos de mujeres, con independencia de su permisibilidad en el grado de lo mostrado, refleja una relación asimétrica entre sexos que tiende a obviar la variable poder, amparada por una larga tradición pictórica dominada por los varones. De modo que, desde el campo del arte conviene tener también en consideración algunos aspectos históricos relativos a las definiciones, estrechamente vinculadas entre el sexo y la Mujer como genérico. Recordemos que en la primera parte de esta tesis tratábamos el concepto de sexualidad, haciendo hincapié en la importancia de su elaboración discursiva. Comprender que la sexualidad no es algo inmediato o innato, ni se deriva estricta y únicamente de la naturaleza biológica, es imprescindible para poder analizar las obras que nos ocupan. Reconocer que el sexo y sus prácticas se elaboran en sociedad nos permite interrogarnos acerca de los roles altamente estandarizados en los que, a menudo, se representan los personajes mujer.

Como decíamos al comienzo de la tesis, el término sexualidad con el significado que le atribuimos hoy en día es algo reciente, que surge en el s. XIX. Es muy frecuente que la sexualidad sea definida como un instinto biológico, no obstante, muchas voces críticas insisten en su naturaleza socialmente construida, un compendio de prácticas que enseñan a modelar los placeres. Osborne y Guasch definen la sexualidad como un “cruce de la naturaleza con la estructura social” (2003: 1). Si bien en algunas épocas precedentes el sexo fue considerado como algo pernicioso y su representación altamente regulada, en la actualidad, la sexualidad y el sexo son valores reconocidos y estimados a los que se les atribuyen efectos beneficiosos para la salud, ya no es imprescindible sublimarlos en el amor. Es legítimo reconocer el deseo por el mero placer físico que procura. No es necesario elaborar un discurso sentimental a su alrededor. Ahora es posible reivindicar el sexo por el sexo. En correspondencia con esta apertura en materia sexual, en los siglos XIX y XX se produce un incremento considerable de imágenes de mujeres con una gran carga sexual, fenómeno que ha sido ampliamente estudiado en diversas investigaciones (Bornay, 1990; Puleo, 1992; Dijkstra, 1994). Diego Romero de Solís sostiene que esta proliferación de imágenes (perversas) responde al “descubrimiento fascinado de la sexualidad femenina” (Puleo, 1997a). El Varón alberga en su inconsciente una relación conflictiva de atracción/repulsión hacia la Mujer, motivada, en parte, por la atracción sexual que siente hacia ella, pero asimismo por el miedo que le produce su ligazón a los misterios de la vida y la muerte. Este aluvión de representaciones sexuales supone, a juicio de este autor, el fin del sometimiento del placer de las mujeres y el comienzo de una nueva etapa no represiva.

Esta hipótesis es rechazada desde interpretaciones vinculadas al feminismo. Tanto Puleo como Dijkstra relacionan este incremento de imágenes sexualmente perversas con los cambios sociales de la época y el acceso de las mujeres a campos que antaño tenían vedados.

Por último, Nead postula que el incremento iconográfico de los cuerpos desnudos de mujeres no supone tanto una manifestación de sus cuerpos como un “tipo de tiranía de la invisibilidad” (Nead, 1998: 101) que opera incluyendo y excluyendo simultáneamente.

Asimismo, cabe señalar que esta apertura hacia la observación del sexo y de su representación no parece reflejarse en la consideración antagónica de los papeles designados a mujeres y a varones. Ellas continúan siendo reflejadas como objetos de deseo sexual, ideología que podemos ver claramente en un autor ampliamente difundido como Bataille. Este reconoce que tanto hombres como mujeres podrían constituirse en objeto de deseo, no obstante, serán aquellas las que obtengan tamaño privilegio, que dicho sea de paso no vendrá otorgado a causa de su *bello sexo* sino de su “poder de provocar el deseo” (Bataille, 1971: 166), de su pasividad. Despiertan así un deseo masculino y lo hacen, según este autor, potenciando sus cualidades físicas. La actitud de las mujeres para consigo mismas es precisamente lo que configura su posición social, así:

Aunque en cada mujer no haya una prostituta potencial, la prostitución es la consecuencia de la actitud femenina. Según su atractivo, una mujer está expuesta al deseo de los hombres y, a menos que se preserve por un prejuicio de castidad, el problema reside en saber bajo qué condiciones y a qué precio cederá. Una vez las condiciones se cumplen, se entrega como objeto. (íd.: 167)

Según este discurrir los cuerpos se prestan como objetos disponibles cuya desnudez anuncia “el instante en que su orgullo pasará por el crisol de la convulsión erótica” (íd.). Según esta observación la Mujer pierde su dignidad en el acto sexual, su cuerpo desnudo anuncia la violencia sexual de la que será objeto siendo despojada de su individualidad. Es más, la belleza de una mujer es deseable en tanto en cuanto anuncia la fealdad de su genitalidad y “por la mancha animal que la posesión introduce en ella. Se desea para ensuciarla, no en sí misma, sino por el placer que se experimenta ante la certidumbre de profanarla” (íd.: 184). Para Bataille la sexualidad es una cosa corrupta, materia que se opone al espíritu irreductible y dentro de esta clásica dicotomía, el sexo y los genitales son calificados como feos. “La sexualidad, calificada de inmundada, de bestial, es lo que se opone al máximo a la reducción del hombre a cosa: el orgullo íntimo de un hombre está unido a su virilidad” (íd.: 200); la sociedad, sin embargo, lo cosifica al supeditar su expresividad sexual a la regulación laboral.



Giddens considera que la “violencia sexual masculina” no es ya consecuencia directa de un sistema patriarcal, sino que es producto de “la inseguridad y de la inadaptación (...) La violencia es una reacción destructiva a la mengua de la complicitad femenina” (1998: 115).

Los personajes mujer representados en la muestra de obras seleccionada hacen acopio de unas actitudes sexuales ideadas como propias de su sexo/género y son antagónicas de las que se atribuyen a los varones. Este modo de concebir a ambos sexos hace que representaciones de este tipo sean posibles. Estas diferencias han tratado de fundamentarse desde diversos ámbitos respaldando una ideología asimétrica en función del sexo. Como ya hemos visto en la primera parte, los roles asociados a unas y a otros buscan su origen en diversos ámbitos, como pueden ser la teología, la filosofía o la fisiología.

Una vez realizada esta introducción vamos a comenzar con el análisis de la muestra seleccionada. La documentación recogida para esta ocasión es muy abundante y la vamos a distribuir en tres apartados. El primero de ellos lo hemos titulado, *Una aproximación carnal*. El segundo, *El cuerpo fragmentado como fetiche erótico*. El tercero, *El autoerotismo: la masturbación como práctica hedonista*.

En el primer apartado vamos a introducir dos variantes, *Cuerpos voluptuosos* y *En las proximidades del éxtasis*. Analizaremos representaciones de personajes que ofrecen sus cuerpos como ofertas sexuales, así como otras que parecen extasiadas de placer. Las obras que conforman la tipología *Cuerpos voluptuosos*, guardan una estrecha relación formal con el tipo *En las proximidades del éxtasis*, entre ellas hay una diferencia de grado, es por ello que las analizaremos en un capítulo conjunto, aunque en apartados diferentes. Las primeras son o se asemejan a una insinuación sexual y pueden ser vistas como un anticipo de las siguientes, mientras que las otras se sitúan próximas al clímax o en pleno estertor. El tipo que se representa en *Cuerpos voluptuosos* carece de un poder que no sea el de la seducción, cuyo cometido es, por norma general, pasivo. Mientras que aquel representado *En las proximidades del éxtasis*, pese a estar en un momento que podría ser activo, no se presenta en ese sentido. El placer de las protagonistas no parece, en general, dirigido hacia sí mismas, sino que se muestra desde el punto de vista de un espectador/voyeur cuya mirada indiscreta persigue la excitación a través de la contemplación de la escena. En ambos tipos el cuerpo desnudo de los personajes mujer es considerado, en mayor medida, en función de aquello que son susceptibles de provocar y no en razón de unos deseos propios. Esto es así a pesar de que hoy en día, al menos en Occidente, el disfrute sexual por parte de las mujeres sea un hecho abiertamente reconocido; lo cual no siempre ha sido así, las ideas acerca de la sexualidad han variado dependiendo del momento histórico. En la primera parte de la tesis tuvimos ocasión de ver la naturaleza cambiante de este concepto.

### 5.1. CUERPOS VOLUPTUOSOS

En esta sección prevalece un tipo de obra que muestra a sus protagonistas sexualmente accesibles o claramente incitadoras. Esta manera de representar a las mujeres no es paralela al modo en el que se muestran los varones y esto está relacionado con la tendencia a idear a las personas en función de su sexo, macho o hembra. En los dos grupos temáticos que conforman *Presencia de varones en escena*, tendremos ocasión de estudiar este desequilibrio. A las mujeres como genérico se les atribuyen una serie de características diferentes de las que se presuponen para los varones. A lo largo de la historia, y aún hoy en día, se ha insistido en esa tarea de buscar condicionantes biológicos para los comportamientos observados en sociedad, para hacerlos derivar de naturalezas diferentes. Este tipo de discursar pretende explicar las diferencias en el comportamiento entre sexos atendiendo a explicaciones de índole variada. Esta clase de prejuicios son el respaldo ideológico que ampara el tipo de representaciones que comprende la muestra. La abundante presencia de imágenes en las que las mujeres se ofertan como pasivos cuerpos disponibles, solo es congruente si la relacionamos con cierto modo de pensar y de idear a las mujeres. Para comenzar con este análisis, recordemos cómo en la introducción hacíamos referencia a diversas asimetrías en función del género planteadas por Gil Calvo, quien afirmaba que los varones estaban especializados en la recepción de “formas visuales” (1991: 118) mientras que las mujeres lo estaban en los “mensajes verbales” (í.d.), argumento que sería el origen de la amplia oferta visual de mujeres erotizadas. Los vericuetos a los que se recurre con objeto de encontrar fundamento biológico a las desigualdades entre sexos son retorcidos. A continuación, tendremos ocasión de constatar cómo este tipo de ideología que concibe a las mujeres como seres necesariamente sexuales y disponibles, se traduce al medio visual mediante propuestas muy heterogéneas. Como es obvio suponer, las obras no reflejan teorías concretas, sin embargo, sí que podemos ver en ellas cierto tipo de ideología socialmente compartida.

Hemos reunido una serie de obras protagonizadas, en su gran mayoría, por personajes mujer cuyos cuerpos pueden ser vistos como objetos de deseo o adoptan actitudes que inducen a observarlo en este sentido. Hemos subdividido el apartado en cuatro secciones, clasificando las obras en función de lo representado. Estas últimas distan mucho unas de otras, asimismo, estos subapartados son muy diferentes entre sí; sin embargo, tienen en común una tendencia a representar los cuerpos de las mujeres como algo disponible. Hemos comenzado el análisis con un apartado titulado *Cuerpos incautos*, que, a su vez, se divide en tres. Empezamos con *El baño como oportunidad voyeurista*, donde analizaremos una serie de obras protagonizadas por mujeres desnudas que se asean, se duchan o se bañan en escenarios, la mayor parte de las veces,

claramente interiores. Son momentos íntimos de la vida cotidiana a los que el espectador accede en calidad de voyeur. Comprobaremos cómo las protagonistas permanecen, en términos generales, ausentes, sin mostrar señales de saberse observadas. En la segunda, *Escenas de desnudo al aire libre*, nos centraremos en escenas que suceden en el exterior, donde a menudo podremos constatar la presencia del agua. Muchas de ellas muestran momentos de relax en los que los cuerpos desnudos de las protagonistas se integran en la naturaleza.

La tercera la hemos titulado *La insinuación sexual de la dormida*, y en ella analizamos la representación de personajes que se disponen durmiendo o como si lo hiciesen. Podremos observar escenas en las que los cuerpos de las mujeres que parecen dormir están cargados de erotismo, convirtiéndose, así, en objetos “involuntarios” de deseo. Hemos dividido la muestra en función de la ubicación.

El segundo apartado, *Cuerpos que posan*, es el más extenso y lo hemos subdividido en tres. Aquí hemos reunido un amplio conjunto de obras que tienen en común el hecho de representar el cuerpo como algo disponible y sexual. *Cuerpos sexualmente disponibles en espacios interiores*, reúne un conjunto heterogéneo de obras en las que los personajes adoptan posiciones diversas, los veremos tumbados, recostados, sentados o de pie. Como en las anteriores, la disposición pasiva de estos personajes los predispone como objetos disponibles. La próxima sección será de extensión considerablemente más breve, estudiaremos *Cuerpos sexualmente disponibles en espacios exteriores*. Concluimos con un amplio conjunto de obras reunidas bajo el título *Ostentación genital*. En esta ocasión el aspecto más característico es la exhibición de los genitales o las nalgas, haciéndolo, muchas de ellas, de modo explícito y descarado.

La tercera de las subdivisiones la hemos dedicado a la *Asociación entre el deseo carnal y el deglutor*, examinando tanto la relación entre la ingesta de ciertos alimentos y el deseo sexual, como las analogías entre los cuerpos de mujeres y viandas, convirtiendo ambos en objetos de placer asimilables.

Acabaremos con la inclusión de *Presencia de varones en escena*, espacio donde tendremos ocasión de constatar el modo en que son representados los personajes mujer en relación a los personajes varón.

#### 5.1.1. Cuerpos incautos

Este apartado se divide en tres. En la primera parte analizaremos escenas cuyas protagonistas se asean o se bañan. En la segunda, representaciones al aire libre de personajes mujer, frecuentemente escenas de ocio. Terminaremos con una sección en la que las protagonistas duermen o posan como si lo hiciesen, resultando sus cuerpos accesibles a la mirada.

### 5.1.1.1. El baño como oportunidad voyeurista

El tema del baño podemos encontrarlo representado en numerosas ocasiones a lo largo de la historia de Occidente. Recordemos, por ejemplo, la célebre *Afrodita de Cnido* de Praxíteles que mostraba a la diosa sorprendida en el momento del baño, justificación que posibilitaría la representación del cuerpo de una mujer desnuda. Asimismo, podemos encontrarlo en representaciones con formato bidimensional: *El baño de las mujeres* (1496) de Alberto Durero, *Susana y los viejos* (1560-1565) de Tintoretto, *Betsabé en el baño* (1654) de Rembrandt, *El baño de Diana* (1750) de François Boucher o *El baño turco* (1863) de Jean Auguste Dominique Ingres; aunque esta última se tiñe de cierto erotismo orientalizante.

En épocas recientes el referente mitológico pierde importancia, en concordancia con la pérdida de influencia del arte tradicional o academicista, así como de la mayor liberalización de las costumbres sexuales. En este sentido, cabe señalar cómo algunos pintores cuya obra se relacionó con el Impresionismo, entre los que podemos destacar a Renoir, Degas o Bonnard, pintaron escenas relacionadas con el baño, tanto en lugares al aire libre como en espacios interiores, que no recurren ya a temas de la mitología. No necesitan ningún referente legitimado para abordar estas composiciones, las protagonistas no son diosas ni personajes bíblicos, sino que, en principio, serían mujeres corrientes (esto no impide que sean idealizadas y así, situadas al margen de lo común). Cuando Calvo Serraller escribe acerca de los pasteles de Degas que representan a mujeres lavándose en tinas de zinc, señala que en el siglo XIX la gente no se bañaba con asiduidad. “En las raras ocasiones en que se bañaban, las mujeres lo hacían vestidas” (2005: 81). De modo que las protagonistas de sus obras eran prostitutas. La muestra de obras seleccionadas podemos situarla en el devenir de esta tradición, concretamente en la pérdida de referentes mitológicos o religiosos como pretexto para pintar mujeres desnudas.

En general, parece mucho más frecuente que estas escenas de bañistas sean protagonizadas por personajes mujer. Además, Nochlin (2006) señala cómo en la mayor parte de los casos las mujeres son representadas como pasivos objetos disponibles a la mirada, mientras que los personajes varón tienden a adoptar poses que denotan autonomía sobre sus cuerpos.

Esta forma de representar el cuerpo de las mujeres, sobre todo las escenas de interiores, ya que se sitúan en entornos privados, pueden constituir una mirada voyeurista. Escenas de la intimidad vulneradas. Una mujer que se despoja de sus ropas sin saberse observada constituiría, para el mirón, una escena excitante, prohibida, al transgredir de forma velada la intimidad de quien es observada. En cuanto a su presentación en espacios al aire libre, cabe señalar el vínculo naturaleza/Mujer, que idea a estas últimas como seres más próximos a la realidad presocial;

mientras el Varón se ajustaría mejor a una definición como la enunciada por Aristóteles: la de “ζῷον πολιτικόν” (animal político), aquel que crea sociedades.

La separación de espacios en razón del sexo/género es algo que ha sido ampliamente estudiado por la teoría crítica feminista. Sintetizando mucho, recordemos que el ideal burgués imagina el interior doméstico como entorno propiamente femenino mientras que el dominio público sería ámbito masculino. Asimismo, establece una distinción entre el espacio público como cenit de la asociación civil, propio del pacto entre varones, y la naturaleza, como entorno sin reglas y ligado a lo instintivo y, por tanto, asociado a las mujeres.

En referencia al primero, podemos contemplar las escenas domésticas del baño como momentos de higiene íntima. En este sentido, Nochlin apunta cómo a finales del s. XVIII el baño formaba parte de las políticas de control, higiene y orden civil (2006: 30). En cuanto al segundo, aquellas que se sitúan en entornos al aire libre, se muestran más próximas a los momentos de ocio, esparcimiento o descanso.

El agua es un elemento muy importante al que se han atribuido significados o mitos diversos en diferentes culturas y épocas. No indagaremos en estos aspectos puesto que no atañen al objeto de investigación, pero sí trataremos de elucidar brevemente las connotaciones que podría adquirir en este contexto. A este respecto parece interesante señalar cómo en Occidente se van introduciendo políticas de higiene con el fin de preservar la salubridad de la población y de los barrios. Políticas que hoy en día ya no se ven como tales, sino que se encuentran introducidos en la higiene personal y cotidiana de los individuos, que se halla extendida a la población general. En este sentido, el agua es un elemento imprescindible que permite la limpieza del cuerpo, la eliminación de olores; en definitiva, su conservación en un estado óptimo. Así, las mujeres que se bañan están preparando su cuerpo, eliminando los rastros o elementos indeseables del cuerpo.

Hemos distribuido la selección de obras en función de ciertas similitudes. En el primer grupo podemos ver representadas a varias mujeres en el momento del baño próximas a tinas o junto con toallas o telas. En los siguientes observamos diversos personajes en bañeras contemporáneas, es decir, aunque tienen diferentes diseños son el tipo de bañera que hoy en día podemos encontrar en la mayoría de hogares y no las pilas que veíamos en las obras del primer grupo temático. En el cuarto, aunque en diferentes posiciones y actitudes, las protagonistas se sitúan de pie en duchas o en bañeras; mientras que las del último son más heterogéneas.

En el *Grupo temático 1. Escenas de aseo*, podemos observar escenas de la vida cotidiana, aparentemente, privadas —excepto la de Leonard— de mujeres que se dedican al aseo de sus cuerpos. En general muestran a mujeres desnudas más o menos jóvenes, de pie, situadas en estancias interiores. En cuatro de ellas observamos bañeras o tinas circulares en las que las protagonistas vierten el agua para asearse. En seis de ellas podemos ver toallas o telas con las que se secan o se cubren. En la mayor parte el cuerpo de las mujeres está observado desde un punto de vista más o menos horizontal. En las cuatro primeras podemos advertir la presencia de motivos florales en forma de estampado en textiles o baldosas, asimismo observamos flores en jarrones.

**Fig. 1. *Dans le cabinet de toilette de Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947)*.** Entre las obras de Bonnard podemos encontrar numerosas escenas dedicadas al momento del baño, Marthe, su esposa, era su modelo habitual. En la obra que nos ocupa observamos una pincelada suelta que moldea unos volúmenes simplificados y otorga a la pintura cierto aire nebuloso. Bajo la capa de color superficial, constituida por tonos apastelados y poco llamativos, asoma un tono amarillo de mayor saturación que otorga luz a la estancia y señala el lugar desde donde entra la iluminación. Observamos una escena doméstica con diversos objetos para el aseo personal. En el centro de la composición, erguida verticalmente, se sitúa una mujer desnuda, únicamente ataviada con zapatos de tacón y una tela blanca, cuya presencia subraya la desnudez del cuerpo. La iluminación destaca la parte delantera de su cuerpo sin ropa, mientras que la zona del rostro tiene una tonalidad más oscura. Su sexo, ocupa aproximadamente el centro compositivo, aunque su solución plástica es imprecisa, velando así, en cierta medida, su presencia. Otro aspecto anatómico que resulta llamativo es la posición de sus senos erectos, casi pegados al cuello. El gesto de sus brazos sugiere movimiento, mientras el resto del cuerpo indica lo contrario; esta figura de expresión un tanto decaída no parece invertir demasiada energía o voluntad en lo que hace.

**Fig. 2. *La habitación azul de Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973)*.** En esta obra vemos a una mujer, también desnuda y en un interior, pero esta vez aseándose dentro de la pila y en una estancia en la que se observa una cama, una mesa con flores y algún mueble más. Es una obra temprana de Picasso, en la que el color azul adquiere una importancia relevante y que posteriormente definirá una etapa de su trabajo. Podemos destacar la sensación de pastosidad de la materia y el empleo de la luz, que subraya la presencia de la chica y de la cama. La protagonista se muestra ensimismada en su tarea, ajena a las miradas; mientras que su pose, desgarbada y falta de gracia, hace verosímil su ausencia. En esta ocasión la zona genital aparece, como en la anterior, escasamente definida. La perspectiva del cuadro está volcada hacia delante de manera que el suelo parece una cuesta abajo y los objetos que sobre él se sitúan se vuelcan hacia el

espectador; como si fuesen a caerse, transgrediendo, con este uso de la perspectiva, la tranquilidad que normalmente se asocia a los momentos íntimos del baño.

**Fig. 3. *The tub* de Vanessa Bell (Londres, 1879 - Surrey, 1961).** La que ahora nos ocupa es una pintura con bastante luminosidad, los colores de la composición están mezclados con blanco y no hay tonos excesivamente brillantes u oscuros que llamen la atención. El elemento más oscuro es la cortina violeta que cierra la composición por la parte de la derecha. Las superficies se conforman de conjuntos de pinceladas que crean campos de color y configuran las formas. El dibujo resulta un tanto ingenuo y combina diversas perspectivas: mientras que la mujer y los elementos del fondo parecen estar vistos de frente, la tina se muestra desde arriba dando la impresión de que el suelo cae hacia abajo, sensación a la que contribuye la dirección de las pinceladas. El espacio mostrado es austero y casi vacío, únicamente observamos la bañera, una cortina y un jarrón con tres flores. La mujer aparece ensimismada, entretenida con su cabello y al margen de las miradas. El ombligo y el pubis se destacan levemente por el empleo de un tono más claro. En esta ocasión la escena no parece, como sucedía en las anteriores, un entorno dispuesto para el baño, la figura no hace ningún ademán por acercarse a la tina, así como tampoco posee ningún jarro con agua ni ninguna toalla. Sino que más bien parecen tres motivos: la chica, la pila y el jarrón, que se ofrecen al espectador, dibujados para mostrar una visión óptima de sus formas, la mujer y el florero frontalmente y la bañera vista desde arriba.

**Fig. 4. *Femme à la toilette* de Suzanne Valadon (Bessines-sur-Gartempe, 1865 - París, 1938).**

Esta es una pintura con grandes contrastes en la que el cuerpo desnudo, la sábana y la palangana, bañados por una luz amarilla, destacan por su luminosidad respecto del resto de elementos, más oscuros. Hace uso de una gruesa línea negra para delimitar las formas de las figuras y elementos, que son modelados a través del uso del color y de la dirección de la pincelada. La escena, aunque no posee muchos objetos o mobiliario, transmite cierta sensación de recargamiento propiciada por la falta de espacios vacíos. La composición está integrada por dos mujeres, la de la derecha, vestida y agachada ocupa una posición secundaria, es la que se encarga de preparar el baño; la de la izquierda, es la protagonista del cuadro y su cuerpo se destaca por la intensidad del amarillo, que rima con el color de la tina. De pie y apartando la vista del espectador, se apoya en el sillón como si aguardase ociosamente a que la otra mujer termine de preparar el agua. Parece reflejar cierto distanciamiento entre clases o trabajos. Por un lado, la mujer que se agacha para realizar su trabajo; y por el otro, la que tomará el baño, que le da la espalda como si no tuviese ninguna relación con ella. En comparación con el resto de personajes del grupo, los de Valadon tienen una estructura ósea y muscular más ancha, que les procura un aspecto más fuerte, menos vulnerable. Si comparamos la postura corporal de la figura principal con las restantes, podemos advertir que refleja una firmeza que la hace menos accesible. Las de Bonnard y Tooker parecen ausentes, con

cierta expresión de pena en sus rostros; las de Picasso, Bell y Leonard, absortas en sus actividades o pensamientos; mientras que la de Richter refleja cierta inquietud o temor. Sin embargo, la que nos ocupa espera con cierto aire orgulloso, manteniendo su postura con firmeza.

**Fig. 5. *Female bather on red* de Michael Leonard (Bangalore, 1933. Británico).** En la obra realista de Leonard encontramos numerosos desnudos de varones con cuerpos moldeados, mientras que el desnudo de mujeres es menos habitual. *Female bather on red* es una pintura de colores entonados en los que la iluminación máxima se concentra en la toalla blanca y en el cuerpo sin ropa de la mujer. El punto de vista está tomado frontalmente, aunque desde un ángulo algo superior al de la representada. El encuadre está cortado por los cuatro costados y nos muestra a la figura de rodillas para arriba. La zona de los hombros, junto con los brazos se dispone en una de las diagonales de la obra; mientras el tronco, la cabeza y las piernas ocupan la contraria, aportando así, dinamismo a la obra. Vemos a una mujer, cuyo rostro se nos oculta, secándose en un espacio que parece un interior, pero sobre el que no se ofrecen datos. Aunque su torsión no permite observar su cara, sí que muestra sus senos y su sexo. Su apariencia corporal, la tersura de su piel, indican que es joven.

**Fig. 6. *Small Bather Kl. Badende* de Gerhard Richter (Dresde, 1932).** Es una pintura de pequeño formato que recuerda a una fotografía desenfocada. La gama cromática es reducida y predomina la presencia de los tonos marrones. El fondo de la composición se divide en dos franjas verticales, una estrecha y clara a la izquierda, que cierra la composición y se empareja cromáticamente con la toalla y el gorro de la chica; y otra más ancha y de color marrón. Sobre esta última se ubica la figura, situada de manera centrada en un plano de tres cuartos. Se trata de una mujer joven y delgada con una cofia blanca en la cabeza que dirige su mirada hacia la izquierda, fuera del espacio representativo, mientras cubre parte de sus pechos con los brazos y el sexo con la toalla. Advertimos cómo el brazo que queda oculto tras el elemento textil sugiere que su mano se halla próxima los genitales. Su postura corporal, de cierre o recogimiento, tapando sus caracteres sexuales, refleja cierta inquietud o falta de confianza.

**Fig. 7. *Batseba III* de Johannes Grützke (Berlín, 1937 - Berlín, 2017).** Es una obra figurativa en la que la pincelada se aplica de manera suelta y visible fluyendo en correspondencia con los elementos representados. Sobre un formato cuadrado vemos a una mujer desnuda, en cuclillas o sentada, vista desde arriba y ajustada a los bordes compositivos. Está secándose los genitales, marcados por una franja oscura, en una pose muy poco favorecedora y en consonancia con la expresión facial, en la que el labio superior sobresale notablemente. El espacio se compone de varios escalones, es austero y no incluye ningún tipo de ornamento. La historia de Betsabé forma parte del Segundo Libro de Samuel, en el Antiguo Testamento. Esta mujer, que era la esposa de Urías el hitita, fue vista un día en el baño por el rey David, con quien cometió adulterio. Este



último para evitar el escándalo que supondría el embarazo de Betsabé envió a su marido al campo de batalla, donde moriría, casándose posteriormente con la viuda. Dios los castigó con la muerte de su vástago al séptimo día de nacer. En esta ocasión el artista representa a una Betsabé poco elegante y alejada de la historia bíblica. El modo de representarla escapa a cualquier convención estilística referida a la idealización de la belleza.

**Fig. 8. *Toilette de George Tooker (Brooklyn, 1920 - Hartland, 2011)*.** Tooker practica una figuración, en ocasiones mágica o surrealista, poblada por personajes enigmáticos con grandes ojos y expresivas miradas. Esta es una obra de factura delicada y con elementos muy detallados, como pueden ser el pelo o las joyas. Predominan las tonalidades cálidas, entre las que destaca el uso del rojo intenso que envuelve el cuerpo desnudo de la chica, resaltándolo. Los colores oscuros tienen escasa presencia, de modo que toda la escena queda envuelta por una atmósfera armónica que dispone a las figuras en un plano con escasa profundidad. Los personajes se sitúan en la parte derecha del espacio representativo; en un primer plano observamos a una mujer joven desnuda, con la mirada perdida y una expresión una tanto desanimada o falta de interés. A sus espaldas se sitúan cuatro personajes de mayor edad, un hombre de perfil con la mirada fija en el frente y una mujer, cuyo ojo no se sabe si mira a algún sitio concreto; y otros dos hombres de frente, con rostros similares y los ojos entornados que parecen dirigirse a la espalda de la chica desnuda. Esta última mujer, que tiene un tono de piel azulado, las uñas y los labios pintados de rojo y un collar de perlas; se dispone a colocarle a la otra unas perlas alargadas en las orejas. La escena en su conjunto resulta enigmática, vemos a una mujer joven, carente de voluntad, en un ritual de aseo y embellecimiento, que se deja arreglar por unos personajes extraños que la rodean y la observan. Si en la de Valladon la mujer que tomaba el baño parecía ser la depositaria de la autoridad, en la de Tooker sucede lo contrario, la joven desnuda parece ser objeto de los intereses de los personajes que se disponen a su alrededor.

En el *Grupo temático 2. Personajes en la bañera I*, en lugar de las pilas de aseo que veíamos en el precedente, podemos observar bañeras actuales. Las protagonistas adoptan diferentes posiciones o actitudes, si bien todas ellas se hallan sumergidas en el agua. La mayoría de estas obras están tomadas desde un punto de vista superior, que muestra la imagen desde arriba, aunque en algunas de ellas el efecto es menos evidente. Por ejemplo, la de Kahlo está mostrada desde los ojos de la propia artista y el dibujo de López tiene un punto de vista más bajo que las restantes. Todas ellas, exceptuando de nuevo la de la pintora mexicana y la de Botero, se muestran ausentes; la mayoría tienen los ojos cerrados, indicando así un momento de relax. En las restantes no se muestran los rasgos faciales o la vista se dirige a un lugar sin determinar, como en las de Keeling y May.

**Fig. 9. *The bath* de Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947).** Esta pintura es 18 años posterior a la que incluíamos en el primer grupo temático, quizá por ello ya no observamos la tina, sino una bañera como las de los baños de hoy en día. A excepción de los tonos amarillos de las baldosas de la pared y de la estrecha franja inferior, en el resto de la obra predominan unos tonos apastelados. En la zona de la bañera y del agua prevalecen los fríos, que otorgan calma y quietud a la escena. Las pinceladas de la bañera y el fondo son más sueltas y anchas que las del cuerpo y el agua, que tienen mayor variedad de tonalidades y están trabajadas con más detalle. La composición se divide horizontalmente en diversas franjas discernibles en base al color, de la mitad para abajo se sitúan el personaje y el agua. La mujer yace en el agua con aspecto desgarrado, como si su cuerpo pesase hacia abajo, mientras la cabeza se mantiene a flote. Más que un momento de descanso deseado, la actitud de la protagonista transmite aburrimiento, dejadez.

**Fig. 10. *Tribute to Bonnard* de Fernando Botero (Medellín, 1932).** La de Botero, tal y como indica el título, se relaciona con la obra del primer pintor. Es una pintura figurativa en tonos claros que representa una escena vista desde arriba. Sobre un interior austero embaldosado vemos una gran bañera blanca cuyo tamaño se enfatiza con la pequeñez de los grifos y de la jabonera. Sumergida en el agua, una mujer corpulenta pintada con el característico estilo del artista mira en dirección al espectador con un gesto que no muestra expresividad. El triángulo púbico se destaca por tener el tono más oscuro de la composición y una posición central. Sobre la bañera cuelga un espejo que refleja parte de dicho objeto y sugiere la posibilidad de observar una visión duplicada del cuerpo desnudo.

**Fig. 11. *Bonnard's bath* de Mel Ramos (Sacramento, 1935 - Oakland, 2018).** Esta es otra versión de la primera pintura, esta vez realizada por Ramos. En esta obra de factura hiperrealista la luz tiene una gran importancia, destaca las rodillas, el pectoral y la cabeza de la mujer respecto de aquellas zonas que están sumergidas en el agua. La composición da la impresión de estar perfectamente encajada en el formato, la distancia que hay del agua hacia arriba es equivalente a la que encontramos en la parte inferior; asimismo, la obra se corta por la izquierda suprimiendo una pequeña parte del cuerpo, de manera análoga a como sucede por la derecha. La escena muestra un picado que nos permite ver el cuerpo de la chica con claridad. Austera y sin ornamento, la atención se centra en el cuerpo idealizado de la joven y en el contraste entre la zona que está bajo el agua y la que no. Si en la anterior, la extrema longitud de la bañera permitía a la protagonista estirar su cuerpo, confiriéndole cierto aspecto mortuario; en esta la mujer flexiona las piernas en un recipiente de menor tamaño y su actitud parece más próxima a un estado de relajación.

**Fig. 12. *The radiance* de Anwen Keeling (Sídney, 1976).** En el trabajo de Keeling las protagonistas son mujeres en momentos íntimos y en espacios privados. *The radiance* es una obra de factura hiperrealista en la que los tonos fríos se distribuyen alrededor de la bañera y los cálidos en su interior, distinguiendo claramente dos cualidades sensoriales y táctiles; el sólido, frío y reflectante azulejo de la cálida agua jabonosa. La obra muestra a una mujer joven y bella de la que podemos ver sus pechos y piernas, ya que el resto del cuerpo queda bajo la espuma. Advertimos que esta es la única obra en la que se halla presente el jabón. Comparándola con las anteriores, su postura y su manera de estar resultan más naturales; y de todo el grupo temático, esta es la única que mantiene sus ojos abiertos.

**Fig. 13 y 14. *Mujer en la bañera / Mujer en la bañera* de Antonio López (Tomelloso, 1936).**

Las siguientes dos obras representan a una mujer dentro de la bañera y fueron pintadas por López entre finales de los sesenta y principios de los setenta.

La primera es un óleo en el que el motivo principal se dispone en una de las diagonales de la composición. La mujer y el agua que la rodea están realizadas con un predominio de tonos cálidos, pero aquí el agua ya no es ese elemento cristalino, en ocasiones purificador, sino que adquiere un tono amarronado, quizá favorecido por el esmalte envejecido de la bañera, que le otorga cierto aspecto pútrido. No parece un momento de aseo relajante ni reconfortante, sino una inmersión en un líquido un tanto desagradable, en un lugar desangelado y sin ornamentación. En el resto de la obra predominan los tonos fríos y apastelados, aunque la sensación de suciedad y vejez se mantiene, observamos, por ejemplo, las manchas marrones sobre el suelo y la alfombrilla.

A juzgar por la expresión de su rostro y por la mano que se agarra a uno de los bordes de la bañera, la mujer representada no parece encontrarse demasiado a gusto o relajada. Además, su cuerpo no aparece idealizado como sucedía en las dos obras precedentes, sino que adquiere un aspecto extraño, sus piernas dan la impresión de ser excesivamente largas y el brazo corto. A la altura del estómago podemos ver varios pliegues de piel y en el resto del cuerpo una osamenta bastante marcada; asimismo, el colorido usado para el cuerpo resulta poco atractivo.

La siguiente obra es un dibujo a lápiz de menor tamaño que combina zonas muy acabadas, sobre todo en lo que respecta al cuerpo y al agua, con otras más etéreas, como observamos en el fondo. Aquí el punto de vista es frontal y algo elevado y nos muestra el cuerpo sumergido de una mujer con el rostro y una de sus manos sin definir. Como en la anterior, uno de sus brazos se dispone lateralmente a lo largo de su cuerpo, mientras el otro se posa sobre uno de los bordes de la bañera. El cuerpo y el agua tienen un tono grisáceo más oscuro que la bañera y el fondo; mientras que el pubis, situado aproximadamente en el centro de la composición, posee el negro más oscuro, centrando la mirada hacia ese punto. De manera similar a como sucedía en la obra precedente de López, la escena tiene un aspecto poco pulcro, vemos chorretones, manchas y

variaciones de tono que propician cierta sensación de suciedad.

**Fig. 15. *Ice cream II* de Lee Price (Elmira, 1966).** Price es una artista americana cuya obra está poblada de mujeres y de comida, a menudo dulces. Esta es una pintura hiperrealista en la que prevalecen los tonos claros, rosas y carnaciones. Es una composición horizontal cuyo largo es algo más de dos veces el ancho, que corta la bañera por los cantos dejando en la zona de abajo parte de los helados fuera de la escena. Vista desde arriba, nos muestra una toma cenital de una mujer desnuda con una cuchara en la mano e inmersa en un agua turbia, opacidad quizá producida por haberse mezclado con los helados dispuestos sobre uno de los bordes. Su postura, con la cabeza casi cubierta por el líquido, un brazo estirado hacia arriba, el otro próximo al corazón y con un cubierto en la mano y uno de los pies fuera de la bañera, se aleja bastante de las tradicionales representaciones erotizadas del baño. Es más, en esta ocasión resulta un tanto desagradable o falta de atractivo, no muestra a una mujer que limpia y prepara su cuerpo con ungüentos, sino que la representa inmersa en un agua turbia y rodeada de comestibles azucarados, algo más próximo a un homenaje privado y poco higiénico. El hecho de sumergir la cabeza en el agua puede producir una sensación incómoda, de cierto ahogo.

**Fig. 16. *Untitled (Submerged)* de Robert Standish (Los Ángeles, 1964).** Es un óleo hiperrealista realizado con colores cálidos, en el que se concede gran importancia a las ondas que describe el agua y a la visión del cuerpo a través del líquido. El personaje está dispuesto conformando una diagonal, mientras que la composición se centra y se cierra mediante la pierna colocada en horizontal y la pared de la bañera en la derecha. Vemos a una chica joven y bella acurrucada en un lado de la bañera con los ojos cerrados y la boca ligeramente entreabierta. La obra resulta un tanto inquietante. Por un lado, la posición de su cuerpo parece defensiva o íntima, con el cuerpo replegado; mientras que, por la otra, la expresión de su rostro, vuelto y tranquilo, no parece reflejar tales inquietudes.

**Fig. 17. *Reclining woman in bathtub* de Ralph Hotere (Mitimiti, 1931 - Dunedin, 2013).**

Es un dibujo a tinta en el que también observamos a una mujer desnuda en una bañera. En esta ocasión reparamos en que una de sus manos se posa sobre los genitales.

**Fig. 18. *Woman in bath* de Brett Whiteley (Sídney, 1939 - Thirroul, 1992).** La obra de Whiteley muestra un tratamiento de la figura humana que dista mucho de las otras, no obstante, el motivo es equivalente, una mujer desnuda en la bañera. La superficie escénica se divide en dos partes claramente diferenciadas. Por un lado, un fondo liso de un azul profundo y, por el otro, una bañera con un personaje en su interior, en tonos claros y con predominio del amarillo. En esta última podemos apreciar diferentes partes o modos de solucionar las superficies. Por ejemplo, algunas partes están realizadas con colores bastante homogéneos, dando lugar a espacios de aspecto limpio; en otras zonas, como en la que observamos abajo a la derecha, se acumulan los

trazos y colores produciendo una especie de caos abstracto, mientras que en el agua que sale de la ducha observamos chorretones de pintura. Es la única en la que se ve el agua fluir. Algunos de los elementos de la obra permanecen irreconocibles, sin embargo, sí podemos distinguir una figura de mujer con los brazos cruzados sobre su pecho, tumbada en una amplia bañera. En esta ocasión la representación del cuerpo como carne carece de relevancia, tiene una materialidad análoga a la del resto de elementos inorgánicos.

**Fig. 19. *La mouche de Agathe May (Neuilly-sur-Seine, 1956)*.** May es una artista francesa que a menudo trabaja tomando como modelo a su hija Joséphine, probablemente la niña de esta obra (Braekeleer de, 2008). Este es un grabado que forma parte de una exposición colectiva titulada *Cris et chuchotements*. En ella participan veintitrés artistas mujeres reflexionando sobre temas como la sexualidad, el cuerpo o la representación de las mujeres. Contemplamos un plano cenital del interior de un cuarto de baño con un gran número de objetos y detalles. La factura un tanto dura del dibujo se enfatiza con el uso de los negros. Combina zonas más o menos monocromáticas con otras en las que se aplica el color de manera diluida, contrastando todo ello con la saturación de las baldosas del suelo que se aproximan visualmente al primer plano. La composición recortada y en diagonal en la que se sitúan algunos objetos del suelo hace que parezca que van a deslizarse hacia debajo, creando un ambiente poco estable. Entre los motivos representados distinguimos una bañera con una chica en su interior, un lavabo con un peine, jabones y otros utensilios, así como una alfombra y ropa tirada por el suelo, por ejemplo, unas bragas infantiles. La protagonista, rígida y con las piernas separadas no parece relajada, da la impresión de que está agarrotada por el frío, sensación que se acentúa por la falta de color de su cuerpo. Además, el agua se torna negra en algunas zonas y está repleta de trazos serpenteantes que crean un ambiente alejado de lo cotidiano, extraño.

**Fig. 20. *Lo que el agua me dio de Frida Kahlo (Coyoacán, 1907 - Coyoacán, 1954)*.** Vamos a terminar este grupo temático con una obra que es radicalmente diferente a las anteriores pero que resulta muy interesante incluir en la medida en que hace uso de un modo alternativo de mostrar el cuerpo. Mientras que en las obras precedentes existía una dualidad entre el objeto representado y el sujeto que lo observa, en esta ocasión es el punto de vista de la artista el que nos muestra su propio cuerpo. No obstante, en esta versión del baño no vemos la misma zona del cuerpo desnudo de una mujer, sino que únicamente observamos parte de las piernas y de unos pies que asoman por encima del agua, con las uñas pintadas de rojo; que, además, se reflejan dando lugar a extraños híbridos que multiplican sus dedos. En esta ocasión, el baño no es un motivo que permite la representación de un cuerpo desnudo, sino que es la expresión de la intimidad de la artista, de sus sentimientos, de sus pensamientos. Sobre la superficie del agua se representan diversos motivos simbólicos que indican aquello que la artista ha querido reflejar.

Fijémonos en algunos ejemplos. Unas venas que gotean sangre y emergen del orificio de la bañera; poco más abajo un pie que parece roto, sangrante. Una mujer desnuda estrangulada con una cuerda que un varón sujeta por uno de sus extremos. Dos mujeres desnudas juntas, un esqueleto, un rascacielos (que se asemeja al *Empire state building*, en Nueva York) emergiendo de un volcán en erupción o un pájaro que se sitúa panza arriba, parece muerto, sobre la copa de un árbol. Aquí, la compleja narrativa de la artista prevalece sobre la exhibición de su cuerpo, subvirtiendo el *topos* del baño de mujeres.

En el *Grupo temático 3. Personajes en la bañera II*, analizamos obras que representan a mujeres en bañeras, no obstante, en esta ocasión no se encuentran necesariamente sumergidas y tienen actitudes más activas. Si las anteriores tenían, en general, los ojos cerrados, estas los tienen abiertos. Estén o no realizando una actividad, tienen una disposición más consciente. Las cuatro primeras están de pie en la bañera, dos de ellas se disponen a dejarla. Las restantes están sentadas o arrodilladas, algunas permanecen sin hacer nada mientras otras se jabonan.

**Fig. 21. *Leaving the bath* de Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947).**

Comenzamos con dos obras que guardan algunas similitudes, ambas muestran dos personajes en el momento de salir de la bañera. En cierta medida, quizá más la de Bonnard, pueden recordar a una obra anterior de Edgar Degas, *Woman leaving her bath* (1886). *Leaving the bath* es una obra colorista de aspecto naif o un tanto ingenuo. La superficie se compone de pequeñas pinceladas o formas que crean conjuntos más amplios. Por ejemplo, el cuerpo de la mujer está formado por pinceladas o toques de color; el suelo de pequeños rombos y los elementos de la derecha por un mosaico de formas y colores diversos. En la pared de la izquierda, el cuerpo de la chica, parte de la mesa del fondo y de los elementos de la derecha, predominan los tonos cálidos y claros, mientras que el resto está más próximo a una gama de azules, morados o verdes. Asimismo, podemos ver cómo la presencia de oscuros es reducida. La figura, de cuerpo oscuro y rostro rosáceo e inexpresivo, se agarra con ambas manos a la bañera y el grifo, mientras levanta una de sus piernas, como si fuese a salir de la bañera. Ambas se disponen en una de las diagonales de la composición, acentuando la sensación de movimiento. Su cuerpo resulta un tanto tosco, falto de gracia; además, llama la atención el escaso tamaño de la mano, que le confiere una apariencia un tanto ridícula. Los elementos de la escena no se disponen siguiendo un punto de vista único, sino que parecen combinarse varios, quebrantando las leyes de la perspectiva. Esta falta de coherencia espacial produce cierto efecto de inestabilidad.

**Fig. 22. *Getting out of a bath* de Balthus (París, 1908 - Rossinière, 2001).** Es una pintura figurativa realizada reuniendo pequeños campos de color que en ocasiones no se definen de manera nítida, confiriendo así un aspecto un tanto nebuloso a la escena. Esta se divide en dos

partes, a la izquierda una franja más estrecha en la que se sitúan en línea el espejo, el lavabo y un mueble; y a la derecha la bañera, la chica y una silla. Predominan los tonos fríos, azulados, que aportan cierta sensación de oscuridad, a excepción del suelo, rojizo y de la parte baja del cuerpo de la chica, iluminado con cierta calidez. La iluminación resulta misteriosa, no parece corresponderse con un único foco. Por ejemplo, los elementos de la izquierda y parte de la bañera y la silla tienen una potente luz blanca que los destaca; mientras que el cuerpo de la chica, dispuesto en diagonal e iluminado frontalmente parece hacer de vínculo entre uno y otro extremo. La escena nos muestra el interior de un baño con una elegante bañera y una mujer que, según informa el título, se dispone a salir de la misma. El cuerpo de la protagonista tiene un volumen un tanto escultórico y un perfil griego. Podemos también destacar la falta de vello corporal en contraste con la gran cantidad de cabello; que es, además, de un color oscuro que centra la mirada, pero que también destaca la curva de la espalda y del brazo. El movimiento no parece fluir en esta escena, a pesar de que la figura se dispone diagonalmente y está en plena acción, da la impresión de que el tiempo está congelado; una sensación de rigidez propiciada, al menos en parte, por el aspecto escultórico, carente de vida, de la mujer. En este sentido puede operar también el uso del color. Más que estar saliendo de la bañera parecería estar posando así por tiempo indefinido o haberse quedado petrificada. Por último, podemos hacer referencia a las dos estrechas franjas oscuras a ambos lados de la obra, que subrayan el carácter voyeurista de la escena.

**Fig. 23. *La salle de bain* de Bernard Buffet (París, 1928 - Tourtour, 1999).** En esta tercera obra el personaje parece disponerse a entrar en la bañera. Es una pintura de aspecto plano y texturado con grandes contrastes entre los claros y los oscuros. Representa un cuarto de baño donde una mujer expresivamente deformada para acentuar su delgadez y angulosidad —efecto realizado por la oscuridad que la caracteriza— apoya una rodilla sobre el borde de la bañera mientras lleva los brazos hacia el cabello. La figuración alargada y angulosa, así como los espacios austeros presentes en la obra de este artista, se han interpretado como una representación de la angustia, de la soledad o desesperanza de la generación de la posguerra. Sobre el colorido monocromo de la escena destaca un mueble amarillo abierto situado aproximadamente en el centro de la composición.

**Fig. 24. *Green bathroom* de Alex Kanevsky (Rostov del Don, 1963).** Esta obra está pintada medio siglo después que la precedente. Es una obra figurativa en la que los elementos se distinguen con claridad, pero algunos, como la figura, no están totalmente definidos, tienen una apariencia un tanto imprecisa. En algunas zonas la superficie se muestra rota, diferentes elementos parecen confundirse; podemos fijarnos, por ejemplo, en el pelo de la mujer, al que se superpone una mancha de tamaño considerable del mismo verde que el de la pared. En general, produce una

impresión de limpieza originada por el modo de aplicar la materia, en planos que no resultan homogéneos, pero sí entonados. Los blancos y los negros, altamente contrastados, aportan intensidad a la escena; mientras que el resto se mantiene en unas tonalidades más neutras. Los colores, poco saturados, confieren a la escena un aspecto avejentado. El espacio, angosto, da la impresión de estar torcido o deformado; mientras que la fuga de la bañera hacia abajo contribuye a crear una sensación de inestabilidad. La escena muestra un espacio austero pintado en verde, con una gran bañera y una toalla blancas. La figura se sitúa, más o menos, en el centro de la composición y está enmarcada por arriba y por debajo, por la ducha y la bañera, y por la izquierda y la derecha, por la puerta y la toalla respectivamente. De pie, dentro de la bañera, vemos a una mujer con los brazos cruzados por delante del pecho; parece inmóvil y de la ducha no sale agua. Al fondo vemos una masa confusa de colores que no se sabe si indican el movimiento del otro brazo o representan algún elemento del fondo. Únicamente la vemos de la pantorrilla hacia arriba, el resto parece cubierto por espuma. La puerta del baño está entreabierta, alterando así la sensación de privacidad que se acostumbra a asociar a este momento. En este caso, la imprecisión de la imagen frustra, en cierto sentido, la visión voyerista de este momento de intimidad. Asimismo, la forma de tratar el cuerpo no tiende a realzar la belleza del mismo, así como tampoco a definir sus caracteres sexuales o su identidad.

**Fig. 25. *Odalisque de Anwen Keeling (Sídney, 1976)*.** En esta obra hiperrealista podemos ver contrastes lumínicos acusados, destaca, por ejemplo, la claridad de la zona blanca de la bañera contra la oscuridad del negro de la parte de afuera. Esta franja oscura divide la composición en dos partes, la superior, más estrecha, en la que se sitúa la figura y la inferior, más amplia, constituida por el suelo. Otro tipo de contraste vendría dado por la utilización del color, los cálidos en el cuerpo de la mujer y los fríos en el resto de la obra. La perspectiva de las baldosas del suelo da la sensación de que la habitación está inclinada hacia abajo, además, la bañera está colocada de manera ligeramente oblicua y no horizontal, produciendo todo ello cierto efecto desestabilizador. En referencia al título, recordemos que las odaliscas eran concubinas de un harén y el tema era una excusa representativa para mostrar a mujeres bellas sexualmente disponibles. En esta ocasión, la elegancia de la bañera o el suelo embaldosado en azul y blanco podrían remitirnos a escenas orientalizantes, exóticas; sin embargo, en esta ocasión se muestra un momento íntimo y no una exhibición deliberada. Se trata de una imagen voyeurista que muestra a una hermosa y joven mujer lavándose el pelo en un pulcro escenario, pero esta no es consciente de estar siendo observada ni se dispone en una pose estereotipada.

**Fig. 26. *Untitled (Woman over bath) de Robert Standish (Los Ángeles, 1964)*.** Es una pintura realista con una iluminación enigmática, el ambiente resulta bastante oscuro, como si no hubiese una luz general. Sin embargo, advertimos un potente foco lumínico que proviene de la izquierda e



ilumina la espalda de la mujer; además, la bañera parece irradiar luz desde su interior, pero no observamos ningún indicio que sugiera la existencia de lámparas. Ocupando la parte superior del espacio compositivo vemos a una mujer desnuda, sentada apoyándose en los bordes de la bañera. La frontalidad de la frente, el arco de la ceja, la prominencia de la nariz y unas mandíbulas bien marcadas, confieren cierta dureza a su rostro. En este sentido, podemos referirnos también a su expresión. Está peinada con el pelo hacia atrás, ningún mechón está alterado, mientras que el maquillaje, exagerado, acentúa sus facciones. Este personaje, que se mantiene en una postura incómoda, pasa sus manos por detrás de la nuca mientras permanece con la mirada perdida, como si estuviese pensativa.

**Fig. 27. *Sitting in bath* de Cynthia Westwood (Texas, 1969).** Esta obra muestra un plano próximo de una mujer, cortada a la altura de la frente y de los muslos. Está de rodillas, inmersa en el agua de una bañera que se posiciona diagonalmente respecto a los límites del soporte. Se trata de una mujer joven cuya larga y oscura melena resalta la presencia de sus pechos hinchados. El agua la cubre hasta la altura del pubis, quedando los genitales bajo el líquido y señalados por un tono más oscuro. Esta mujer, cuyo cuerpo se dispone casi frontalmente al espectador, como si estuviese colocado para ser contemplado; se muestra, sin embargo, ausente. Su mirada parece perderse en uno de los laterales.

**Fig. 28. *Echo* de Alyssa Monks (Nueva Jersey, 1977).** Aquí reparamos en dos acusados contrastes, por un lado, la tonalidad rosácea del cuerpo desnudo en comparación con los blancos y grises del espacio circundante; y, por otro lado, el contraste entre las sombras y las luces. La obra está pintada con gran detalle y minuciosidad, en diversas partes del cuerpo de la chica podemos ver gotas de agua que reflejan la luz. Este acusado picado no muestra ya a una mujer tumbada en una bañera, sino que la representa en una pose forzada y poco confortable. Por un lado, la mujer representada es joven, delgada, con las uñas de manos y pies pintadas de rojo y su cuerpo podría ser incluido dentro de los estándares de belleza contemporáneos. Pero, por otro lado, su posición corporal abandona esa tradicional pasividad y ausencia con la que se representa al sujeto mujer; esta parece ensimismada en sus propios pensamientos, la posición de sus brazos y piernas revelan que no está pasivamente abandonada.

**Fig. 29. *Bathroom 13* de Hilo Chen (Yee-Lum, 1942, estadounidense).** Es una pintura fotorrealista que representa a una mujer joven en la bañera. En esta obra de dominancia cromática ocre, anaranjada, observamos un agudo contraste entre las sombras y las luces, estas últimas se concentran en zonas como las nalgas o uno de los codos, acentuando así su presencia. Esta mujer, de piel dorada y tratada de manera homogénea, parece ausente a las miradas mientras se jabona una espalda que reluce por el efecto de las gotas de agua. El punto de vista desde el que se muestra parece el de alguien que está de pie, próximo a la bañera.

**Fig. 30. *Woman in bath* de Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923 - Nueva York, 1997).** Es una obra pop característica del estilo de Lichtenstein. Observamos una pintura de gran tamaño en la que se combinan las tramas de color a partir de puntos *Ben-Day* con el dibujo a línea. El color se limita a los primarios: rojo, azul y amarillo y es, en general, poco saturado, a excepción de los labios rojos de la mujer, que adquieren por la utilización del color un gran protagonismo. Esta escena está posiblemente “inspirada en alguna secuencia sacada de un folletín amoroso” (Alarcó) y se trata de un primer plano que muestra una imagen estereotipada de una mujer con aspecto de icono de belleza americano. Con la cabeza ladeada y una esponja entre las manos dirige una mirada cómplice al espectador, mientras esboza una enorme sonrisa que deja al descubierto una dentadura en la que las divisiones de los dientes no están delimitadas.

En el *Grupo temático 4. Escenas en el baño I*, podemos observar diversas situaciones en las que las protagonistas aparecen de pie en duchas o cuartos de baño. Algunas de ellas se muestran precisamente en el momento en el que entran en contacto con el agua, mientras que el resto se sitúan en momentos próximos. Las dos últimas están también en el baño, pero esta vez fuera de la ducha y frente al espejo. Casi todas, excepto la de Levesque, están observadas desde un punto de vista horizontal. Tres de ellas, esta última, las Valko y Duong, dirigen sus miradas en dirección al espectador.

**Fig. 31. *And for a split second, i feel nothing* de Kelli Vance (Garland, 1983).** Esta pintura muestra una escena situada en el interior de un cuarto de baño, que puede ser horizontalmente dividida en dos partes. La de la izquierda representa una puerta blanca abierta y parte de una cortina de ducha. Mientras que a la derecha vemos a una mujer desnuda y un fondo de azulejo verde. Este último se divide cromáticamente en dos franjas, más oscura la que está más próxima al límite del soporte y más clara la restante, adquiriendo un brillo reseñable a la altura de la cabeza de la chica. Vemos a una mujer joven de perfil, de muslos para arriba, con el cuerpo y el pelo mojados, mientras se pasa una cuchilla por la zona pélvica. La forma ovalada que describe la cortina, más oscura en el interior y más clara en los bordes, puede ser vista como una metáfora de los genitales que la mujer se encuentra rasurando y que, de este modo, adquieren protagonismo. Son el objeto de la acción que ella desempeña. Sobre su muslo se distingue un llamativo hematoma de color morado, que tal vez pueda vincularse a lo expresado por el título. Por último, la apertura de la puerta del baño resta privacidad a este momento privado y lo hace más vulnerable o menos íntimo.

**Fig. 32. *Nudo nella doccia* de Giovanni Ludice (Gela, 1970).** Aquí vemos el interior de un baño cortado en la parte inferior, dejando un amplio espacio vacío por arriba. La escena se divide verticalmente en dos y está representada desde un punto de vista horizontal. A la izquierda

vemos parte de una lavadora, una planta y varios productos de limpieza y a la derecha a una mujer en la ducha, desnuda y con la espalda flexionada. Una luz amarillenta provoca que los azules del ambiente se aproximen a los violetas, mientras que el cuerpo de la mujer se destaca del conjunto por tener un tono más cálido. En la pared de la ducha parece distinguirse una silueta humana, presumiblemente la de quien la contempla.

**Fig. 33. *Girl in a shower* de Andrew Valko (Praga, 1957).** Esta pintura hiperrealista pone un énfasis especial en la representación a través del cristal y de su reflejo. En esta obra, en la que predominan las tonalidades cálidas y una iluminación bastante homogénea, la composición se divide en varias franjas, dos más estrechas a los lados de la mampara y otras dos conformadas por los cristales. En la parte de la izquierda observamos una toalla en primer plano y en la de la derecha diversos botes de jabón y una mujer joven y desnuda que apoya una de sus manos sobre el cristal mientras dirige la mirada al espectador. Ni su rostro ni su disposición corporal son demasiado expresivos, su actitud parece un tanto pasiva, falta de vitalidad. Además, tanto su cuerpo como su cabello parecen secos. Esta obra y la de Levesque son las únicas cuyas protagonistas dirigen sus miradas hacia el espectador, sin embargo, si la del ilustrador parece una clara invitación sexual, la de Valko tiene una expresión poco reveladora, aunque el modo de presentarla hace que sea plausible observarla en cuanto objeto sexual.

**Fig. 34 y 35. *Bathroom scene 5 (not yet titled (he enters)) / Bathroom scene 1* de Eric Fischl (Nueva York, 1948).** Estas dos obras forman parte de un trabajo titulado: *Krefeld project*, que el artista realizó en colaboración con el museo *Haus Esters* en Krefeld, Alemania, en el año 2002. Este museo, que originariamente había sido diseñado por Mies van der Rohe en 1928 para ser una casa privada, fue amueblada con mobiliario moderno y en ella convivieron durante unos días dos actores como si fuesen una pareja. Fischl los fotografió y a partir de esas instantáneas, que modificó informáticamente, creó su serie de pinturas.

En las pinturas realistas de este autor la pincelada cobra gran relevancia, es suelta y visible, haciendo patente su materialidad. En *Bathroom scene 5 (not yet titled (he enters))* observamos una mujer, más o menos en el centro de la obra, con el cuerpo arqueado hacia atrás y los ojos cerrados, como si estuviese lavándose la cabeza. Se muestra ausente, no parece ser consciente de la presencia del varón que entra por la izquierda. Advertimos el contraste entre el modo de representar ambas figuras. Ella está desnuda y ausente; mientras que él, vestido, la contempla. En esta obra de formato vertical la iluminación entra por una ventana situada a la derecha, sin embargo, en esta ocasión los tonos más oscuros no están conformados por un contraste lumínico, sino por la gabardina, el pelo del hombre y el suelo de color negro intenso. Asimismo, estos oscuros delimitan la composición y centran la vista. El varón, cuyo cuerpo se sintetiza en una forma oscura alargada, tiene una presencia, en cierto modo, inquietante.

*Bathroom scene 1* es otra composición vertical, en la que la figura ocupa la parte derecha de la escena. Su cuerpo está pintado en tonos cálidos, contrastando con el resto de la escena, en la que imperan las tonalidades frías a excepción de los espacios entre baldosas. Advertimos un marcado contraste entre las luces y las sombras, el cuarto de baño parece sumido en la oscuridad, pero la iluminación que entra, por el tamaño suponemos a través de una puerta, ilumina el cuerpo de la mujer de rodillas para arriba, parte de la bañera y de la pared del fondo. Crea una especie de marco en forma de C invertida que enmarca y resalta el contenido de la escena. Este recurso narrativo, consistente en insinuar que la puerta de la habitación se halla abierta, resta privacidad a este momento de higiene. Además, unido al efecto dramático de la iluminación, puede evocar un recurso, compartido por el medio cinematográfico, para crear suspense o inseguridad. La mujer que observamos tiene un cuerpo atlético e ignora estar siendo observada, se muestra agarrando la ducha con las dos manos mientras vierte agua en su rostro. En esta ocasión, vemos cómo el agua se desliza por su cuerpo. Podemos advertir cierto emparejamiento entre la forma serpentina de la manguera de la ducha y el perfil curvilíneo de la mujer.

**Fig. 36. *Rain de Alyssa Monks (Nueva Jersey, 1977)*.** Es una pintura realizada con gran detalle que reúne superficies más figurativas o reconocibles, como las manos o el rostro, con otras más abstractas como la zona de la rodilla. Asimismo, observamos espacios abigarrados, con múltiples elementos, tal y como sucede en las zonas en las que se acumulan gotas de agua, así como otras más despejadas. El cuerpo de la figura está ligeramente inclinado hacia la izquierda, aportando dinamismo a la composición, pero también inestabilidad; sensaciones que se acentúan con la presencia del trazo ancho y negro a la altura del brazo. En esta ocasión no tenemos un acceso directo al cuerpo desnudo de la protagonista, sino que podemos, únicamente, intuirlo a través de la cortina de baño. Advertimos cómo los caracteres sexuales se hallan velados. Esta mujer tampoco permanece pasivamente, sino que agarra la cortina con fuerza y hace un ademán de avanzar hacia delante, como si saliese al encuentro con el espectador.

**Fig. 37. *Ilustración de Jason Levesque (Norfolk, 1975)*.** En esta ocasión vemos un picado de una sugerente y provocativa chica rubia, que con el cuerpo lleno de espuma se lleva una mano a la boca y dirige una mirada de reojo al espectador, con gesto coqueto. Si en la pintura de Fischl el personaje se llevaba la ducha al rostro en un gesto cotidiano y sin mayor trascendencia o implicaciones sugestivas; la que ahora nos ocupa sujeta la ducha de modo que el chorro acaricia sus genitales. En esta ocasión, la intención del autor de producir una imagen erótica estandarizada resulta obvia.

**Fig. 38. *Mariska de Alphons Freijmuth (Haarlem, 1940)*.** Podemos destacar el uso del color y los contrastes lumínicos; nos fijamos, por ejemplo, en el contraste entre el amarillo, el negro y el

cuerpo claro de la mujer. Las formas están bien delimitadas y en algunos casos observamos líneas negras que las dibujan, como en el caso de la ducha. La pintura está aplicada de manera gestual y, en general, las superficies tienen diversos matices de color en los que se puede observar el trazo del pincel. La composición se divide en dos por una línea roja en el centro, a un lado tenemos una ducha que parece expulsar agua, un elemento negro serpentino y un pequeño objeto en el suelo; al otro lado se sitúa la protagonista con botas hasta las rodillas y un guante hasta el codo, todo ello negro. En la parte inferior observamos lo que parece ser una pila circular que contiene una serie de pinceladas amarillas y azules, estas últimas sugieren que contiene agua. La escena resulta misteriosa y no aporta datos interpretativos fehacientes. Observamos a una mujer desnuda con complementos que habitualmente se asocian al erotismo en lo que parece ser una bañera, lo que en principio parecería contradictorio. Sus ojos están entrecerrados y su rostro refleja una expresión extraña, quizás de temor, mientras una de sus manos cubre su entrepierna, como si se protegiese de miradas ajenas. El elemento negro y fálico que apunta hacia su cara, resulta, en esta coyuntura amenazador, pero además se empareja con el guante negro de ella y el pecho puntiagudo que observamos de perfil. Asimismo, los trazos serpentinados del fondo parecen guardar cierta relación formal con este elemento recién comentado.

**Fig. 39. *In the shower #2* de Raimonds Staprans (Riga, 1926. Estadounidense/letón).** Es una obra figurativa que tiene una dominancia cromática del rojo. Centra la atención en la protagonista eliminando casi todos los datos escénicos, apenas vemos parte del plato de ducha y de lo que parece ser el desagüe. La protagonista se dispone con las piernas abiertas, privilegiando la visión de su sexo con una anteversión de la cadera, y con la cabeza inclinada hacia el pecho. En esta ocasión la ducha no parece sino un pretexto, ya que si no fuese por el título sería complicado dilucidarlo.

**Fig. 40. *Tari's shoes* de Kyle Staver (Minnesota, 1953).** Haciendo uso de una figuración deformada la artista representa el interior de un cuarto de baño donde las reglas de la perspectiva están ausentes. Una cortina con motivos estampados divide la escena en dos. La más alejada está realizada en tonos más claros y representa a una figura duchándose. En la más próxima los colores se oscurecen confiriendo mayor fuerza visual a esta parte. Vemos a una mujer rubia con los labios pintados de rojo, bragas y camiseta transparentes, con una pierna flexionada apoyada sobre un taburete mientras se mira en el espejo. Este nos devuelve su imagen frontal duplicando los puntos de vista que el espectador posee. Detrás de ella vemos a un gato que se dispone a bajar del lavabo. Parece una escena cotidiana a la que el observador accede en calidad de mirón.

**Fig. 41. *Trou de memoire* de Anh Duong (Burdeos, 1960).** Finalizamos con una pintura inquietante, en la que el espacio describe un oscuro cuarto de baño con las paredes marrones y el suelo de baldosas en ajedrezado altamente contrastadas. Junto a la pared vemos un lavabo con el

grifo abierto, una balda y un espejo. No hay ningún objeto como los que habitualmente hallamos en estos lugares, bien sean jabones, peines o cepillos de dientes. En la parte izquierda se yergue una mujer desnuda de espaldas con una de sus piernas adelantadas. El espejo está inclinado hacia delante haciendo que el tamaño del reflejo de la cabeza sea mayor y más intrigante. Muestra a una mujer que se pinta los labios de rojo y que se cubre los pechos con una tela blanca que únicamente tiene entidad en el espejo. Su mirada, con los párpados caídos, se dirige inexpressiva hacia el espectador.

El *Grupo temático 5. Escenas en el baño II*, está conformado por tres obras que muestran momentos íntimos que difieren en gran medida de las representaciones clásicas sobre el baño o el aseo de mujeres. La protagonista de la primera obra se afeita el vello púbico mientras que las dos siguientes miccionan o expulsan líquido por sus genitales.

**Fig. 42. *Durer's hare* de Paul Waldman (Erie, 1936).** Se divide en dos partes diferenciadas, ambas estampadas con pequeños motivos vegetales; sin embargo, la de la derecha tiene un fondo claro y la de la izquierda uno oscuro. A cada lado vemos a una mujer desnuda que, aunque mantienen posiciones diferentes se representan de forma parecida y realizando la misma acción. Ambas se sitúan en la parte inferior, próximas al límite izquierdo. La que se sitúa sobre el fondo color crema se sostiene sobre sus rodillas, con las piernas abiertas y la cabeza agachada mientras se rasura el vello púbico con una máquina; la contigua hace lo mismo, pero en otra posición. Observamos que de sus cuerpos emergen llamas de fuego cuyo humo blanco parece extenderse sobre toda la escena. El fuego puede funcionar como una alegoría de la pasión sexual, sin embargo, también ha sido utilizado como medio de purificación o castigo en contextos en los que el deseo sexual era considerado pernicioso. La referencia a la obra de Durero en el título resulta un tanto enigmática, a menos que pensemos en un juego de comparaciones u oposiciones entre la liebre, repleta de pelo, y ambas mujeres, eliminándolo de su cuerpo. Además de una posible analogía entre el animal que se caza —se despelleja, se le quita el pelo— y de cuya carne se dispone y las mujeres desnudas, que habitualmente se representan como objetos disponibles, en última instancia, carne a la que también se le elimina el pelo.

**Fig. 43. *Golden showers* de Marcus Harvey (Leeds, 1963).** Es una pintura de formato cuadrado y grandes dimensiones. El fondo tiene un carácter matérico y abstracto realizado en tonos cálidos, mientras que la figura y el lavabo están realizados con una línea oscura que se superpone. Contrasta el carácter gestual del fondo con el trazo homogéneo del dibujo, que recuerda a los medios informáticos. Muestra una escena recortada por los cuatro lados, concentrando la visión en el tronco de una mujer desnuda que está sentada sobre un lavabo mientras un chorro de líquido fluye desde su vulva. Aquí se apela al morbo, al deseo sexual que juega con lo

desagradable al realizar dicha evacuación en un objeto que no se destina para ese uso. El título alude a una práctica sexual, la “lluvia dorada”, que consiste en orinar sobre otra persona.

**Fig. 44. *Untitled (Alice Neel and John Rothschild in the bathroom)* de Alice Neel (Gladwyne, 1900 - Nueva York, 1984).** Concluimos con una acuarela de dimensiones modestas. Es una obra figurativa donde tanto los personajes como los elementos adquieren una apariencia deformada y la perspectiva se utiliza de una manera libre. Predominan el negro y el blanco, aunque también hallamos azules, rojos y amarillos aplicados de forma diluida. Vemos una pareja en el cuarto de baño, ella está orinando con las piernas abiertas mientras se agarra el pelo con ambas manos y él está al borde del lavabo con el pene erecto, una sustancia sobre la mano y el grifo abierto. Los sexos de ambos se enfatizan con el uso del color. La escena muestra un momento íntimo de la vida de dos personajes, insertos en su propia dinámica, y ajenos a la mirada externa. La mujer es la propia artista y el hombre un amante.

En los siguientes párrafos vamos a extraer unas conclusiones parciales de las obras hasta ahora analizadas. En general, en la mayor parte las obras representan interiores. En muchas vemos baños contemporáneos como los que podríamos encontrar en cualquier casa, mientras que en otras vemos bañeras antiguas o habitaciones con pilas para el aseo. Por último, también hemos analizado alguna obra en la que apenas se detallan datos escénicos relativos al lugar. Comprobamos que los espacios austeros centran la atención sobre la protagonista, por el contrario, aquellos más desordenados o con muchos elementos parecen adentrarnos en un instante de la vida cotidiana.

Como cabría esperar, la mayoría están desnudas, aunque vemos toallas que a veces ocultan parte de la anatomía. En su mayor parte, exceptuando las de Levesque, Valko, Lichtenstein, Botero y Duong, que dirigen su mirada al espectador dejando patente que se saben observadas; las figuras representadas permanecen ausentes o sus rostros no están presentes, como sucede en una de las obras de López, en la de Kahlo o Harvey. Son mujeres que están ensimismadas en su tarea, por ejemplo, las de Picasso, Keeling o Fischl, o que tienen la mirada perdida, como podemos advertir en las representadas por Bonnard o Tooker. Así, la mayor parte de las protagonistas no dan señales de saberse observadas, se muestran con cierta naturalidad, ajenas a las miradas ajenas. Entre las que son o parecen conscientes de ser observadas, se cuentan: la de Tooker, cuya protagonista permanece impasible pero abre uno de sus brazos indicando que al menos es consciente de la presencia de su séquito; Richter la pinta cubriéndose el pecho con los brazos y el sexo con la toalla como si alguien la estuviera observando; también Freijmuth la idea cubriéndose parte de su anatomía y, por último, las de Levesque, Valko, Lichtenstein, Botero y Duong, que

miran al espectador aunque de maneras muy diferentes. Podemos, por ejemplo, comparar la mirada insinuante de la de Levesque con la ausencia de emoción de la de Duong.

En cuanto a la actitud mantenida, una gran parte tienen posiciones bastante pasivas, sobre todo las que aparecen tumbadas o sumergidas en el agua de la bañera; aunque también las de Tooker, Richter, Valko y Freijmuth. En este sentido nos gustaría referirnos a una observación de Linda Nochlin, quien insinúa si acaso estas mujeres durmientes en bañeras no guardan cierta relación con Ofelia, célebre ahogada cuyo bello cuerpo sin vida, constituía según el análisis de Dijkstra, un objeto erótico de deseo forzosamente pasivizado. Por el contrario, también encontramos otras con poses más activas, realizando alguna actividad. Un ejemplo podrían constituirlo las obras de Bonnard, Leonard o Grützke, que muestran a mujeres secándose. También las de Picasso, Keeling (*Odalisque*) o Fischl, en las que vemos a varios personajes lavándose. En otras dos escenas, las pintadas por Bonnard (*Leaving the bath*) y Balthus, vemos dos personajes saliendo de la bañera; mientras que las protagonistas de Vance y Waldman se afeitan y la de Monks (*Rain*) retuerce la cortina del baño. La de Staver se viste frente al espejo, la de Duong se pinta los labios y, por último, las de Harvey y Neel parecen estar orinando. Como hemos tenido oportunidad de estudiar, las maneras en las que estos personajes son representados varían mucho de unas a otras, es decir, no responden a una serie determinada de reglas representativas. Algunas muestran enfoques más novedosos o escenas más inquietantes, entre ellas podríamos incluir las de Grützke, May, Duong, Waldman, Harvey o Neel; no obstante, en general constatamos la permanencia del lugar común: la exhibición de los cuerpos desnudos de mujeres en el momento del baño como objeto de representación. Quizá aquella que transgrede de manera más notoria la categoría de la Mujer que se asea como objeto de representación, es la de Frida Kahlo, aunque también la de Neel. Por último, podemos advertir cómo aquellas obras más cercanas a la ilustración o la cultura de masas, como son las de Levesque y Lichtenstein, muestran planteamientos más evidentes y sexualmente explícitos, menos ambiguos que en el resto del conjunto.

En muchas de ellas se representan cuerpos bellos que responden a los patrones de belleza contemporáneos<sup>53</sup>. A saber, mujeres jóvenes con cuerpos delgados y bien proporcionados, y cuya piel acostumbra a representarse como una superficie homogénea. En este sentido, podemos reparar en las pinturas de Leonard, Richter, Ramos, Keeling, Price, Standish, Monks, Westwood, Vance, Valko o Levesque. En otras, la técnica utilizada por el pintor o su estilo personal no se presta a idealizaciones corporales, tal y como podemos ver en las pinturas de Bonnard, Picasso, Bell, Balthus, Whiteley, Freijmuth, Grützke, May, Buffet, Staver, Duong o Neel. No obstante,

---

<sup>53</sup> Sabemos que la belleza es un valor contingente en estrecha relación con la cultura de la época.



independientemente de que la manera de representar la carne tienda a mostrarla o no como cuerpo bello, advertimos una tendencia general a mostrar mujeres más o menos jóvenes — aunque no en todas— y delgadas, con excepción de la de Botero. En las obras realistas es en las que podemos ver una mayor inclinación a idealizar al personaje.

La mayoría de estas obras no son representaciones abiertamente sexuales, no son invitaciones carnales del tipo que veremos en la sección *Cuerpos que posan*; es decir, el personaje representado no ofrece su cuerpo, pero, este es mostrado como si estuviese disponible. Aquí el cuerpo no se oferta, pero esta posibilidad podría estar presente en la cabeza del voyeur que contempla los cuerpos desnudos de mujeres como un objeto de deseo. En este sentido la excitación vendría dada por el acto prohibido. Tomadas en conjunto prevalece la sensación de que estas responden a las visiones de un mirón que contempla escenas de la vida privada ajena. Tal y como sucede, por ejemplo, en *Bathroom Scene 5* de Eric Fischl, en donde contrasta la presencia de un hombre totalmente vestido y de oscuro que se adentra en un baño en el que una mujer se ducha sin percatarse, aparentemente, de su presencia.

#### 5.1.1.2. Escenas de desnudo al aire libre

En esta sección vamos a abordar una serie de obras que representan a mujeres desnudas en escenarios al aire libre. La mayor parte de ellas muestran a mujeres que están próximas a lugares con agua o están ellas mismas metidas en dicho elemento. Asimismo, la vegetación es un elemento recurrente. Comenzamos con un par de grupos temáticos en los que los personajes aparecen en parejas o en grupos y continuamos con otros que, en general, aparecen de forma individual. En la selección que sigue incluimos diversas versiones y modos de representar el tema del baño. En las obras de comienzos del siglo XX parece frecuente encontrar representaciones de grupos de mujeres desnudas en entornos abiertos, preferiblemente junto al agua.

Este tema no ha pasado desapercibido para los artistas contemporáneos, aunque en la actualidad el tema del baño parece haberse diversificado y abarca un rango heterogéneo de representaciones. Hoy en día cabe destacar la abundancia de obras que representan a mujeres desnudas sumergidas y nadando en el agua; tendremos ocasión de comprobarlo en los últimos dos grupos.

El agua, además de estar indudablemente asociada a la higiene, como veíamos en el apartado anterior; lo está también al ocio, a momentos de esparcimiento, ligado a las vacaciones estivales o a la idea de una vida sana. En este sentido, podemos contemplar estas escenas de mujeres desnudas en exteriores como momentos deseados, de relax, al margen de lo doméstico.

Muestran personajes que, en principio, dispondrían de sus cuerpos de manera natural y libre, sin las constricciones que la ciudad, el trabajo o el entorno doméstico podrían conllevar. En este sentido, iremos observando a lo largo del análisis si efectivamente las obras reflejan este tipo valores o, por el contrario, hacen uso de estos parajes como espacios donde ubicar personajes mujer sexualmente sugerentes/disponibles. Continuando con los valores positivos que pueden ser extraídos de estas representaciones, cabe referirse a la sensación de libertad que es susceptible de provocar el ejercicio de nadar. El cuerpo pierde peso y el movimiento se hace más ligero, lo que junto con la sensación de frescor puede producir sensaciones muy placenteras.

No obstante, también sería factible extraer otro tipo de connotaciones. El cuerpo desnudo puede parecer más vulnerable que el vestido, más aún si está en un entorno público. Además, si se sitúa en el agua esta sensación se puede intensificar al estar fuera del medio natural. Asimismo, el elemento agua puede resultar inquietante o amenazador ya que generalmente no es posible observar lo que hay en las profundidades.

Si no se sumerge la cabeza —o incluso sumergiéndola— es muy difícil saber que hay alrededor, fenómeno que no ocurre en tierra seca. En este sentido, el peligro podría acechar en el perímetro circundante sin que la eventual víctima siquiera lo advierta. Las obras que muestran un punto de vista desde abajo podrían funcionar en este sentido, situando al espectador en las profundidades este podría imaginarse como mirón o acechador, alguien que observa desde un lugar privilegiado sin el temor de ser descubierto y la ventaja de ser ignorado.

La reunión mujeres desnudas y paisajes ha sido (o es) utilizado como alegoría de una supuesta proximidad entre estas y la naturaleza, situadas al margen de lo social y de lado de lo instintivo. En este tipo de obras que ponen en relación la naturaleza, los elementos vegetales o el agua con los cuerpos de mujeres desnudas, parece difícil dejar de ver esa supuesta cercanía de la Mujer con la naturaleza. Vínculo que, asimismo, implica la categoría de oposición binaria naturaleza/cultura, Mujer/Varón. Si bien estas obras ni formulan ni reflejan de manera manifiesta este tipo de pensamiento que idea a mujeres y a varones como seres esencialmente diferentes; lo que sí hacen es reflejar este tipo de ideología en su versión popular. Al margen de teorizaciones, este tipo de credo encuentra reflejo en el saber popular en forma de creencias, prejuicios o formas de representación muy divulgadas. En este sentido, aunque estos artistas no traten deliberadamente de esgrimir estas oposiciones binarias, recurren a un tipo de representación que implica los convencionalismos de un saber androcéntrico.

Las obras que conforman los siguientes dos grupos las hemos agrupado teniendo en cuenta la presencia de dos o más personajes. En el *Grupo temático 6. Escenas al aire libre I*,

aproximadamente la mitad de ellas hacen referencia en sus títulos al tema del baño. En las obras del primer grupo temático podemos ver dos figuras en primer plano; aunque en la de Renoir hay tres personajes secundarios más en el fondo.

**Fig. 45. *The great bathers* de Pierre Renoir (Limoges, 1841 - Cagnes-sur-Mer, 1919).** Las formas se delimitan mediante la modulación de la luz y del color, no observamos la presencia de líneas que acoten el dibujo; de este modo se crea una atmósfera un tanto indeterminada en la que los personajes y elementos forman parte de un todo. En algunas zonas parecen incluso mezclarse, por ejemplo, el sombrero del primer plano con las telas, las flores y las hierbas; los árboles con las nubes o los personajes del fondo con el entorno. Es una obra colorista en la que predominan los tonos apastelados y que tiene cierto aspecto vitalista. La pincelada es suelta y está trabajada de manera similar en toda la escena; a excepción de las dos figuras de mayor tamaño, cuyos cuerpos se diferencian del entorno no solo por el color, sino también por la menor visibilidad de la pincelada. El motivo principal de la escena lo constituyen dos jóvenes robustas y sin ropa tumbadas horizontalmente. Sus cuerpos están dispuestos de tal manera que forman una diagonal visualmente delimitada por el pie y las rodillas de la de abajo y el antebrazo y el codo de la otra. Estas dos figuras transmiten sensación de tranquilidad, de cierto abandono placentero en un entorno de carácter festivo, libre de preocupaciones o de prisas. En relación a esta imagen, Nochlin comenta que posicionándola históricamente puede verse como la versión postcoital de *Sleepers* (1866) de Courbet, que muestra a dos mujeres desnudas entrelazadas, “las dos amantes ya saciadas y despiertas lánguidamente” (2006: 48)<sup>54</sup>. La de abajo tiene una pose estereotipada que se vincula con la exhibición sensual del cuerpo femenino desnudo y dirige su mirada a la compañera. Mientras que la otra presenta una pose ausente, pensativa, aunque como carácter reflexivo no resulta demasiado verosímil. Al fondo podemos ver otras tres figuras tomando un baño. En este tipo de obra en la que sitúan desnudos a aire libre “Renoir celebra (...) una naturaleza atemporal, que rechaza cualquier referencia al mundo contemporáneo” (Lewandowski).

**Fig. 46. *Two pink nudes by the Moritzburg lake* de Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, 1880 - Frauenkirch, 1938).** Es una pintura expresionista en la que destaca el uso fauvista del color. Observamos una preponderancia de tonos brillantes y llamativos, tales como rosas, azules, amarillos o verdes, cuya agrupación y proximidad hacen vibrar la imagen. Otros aspectos reseñables son la angulosidad o la dureza con la que están realizadas algunas zonas y el uso suelto de la pincelada, que se aplica en función de la dirección del elemento representado. La pintura, en conjunto, transmite vitalidad y fuerza, aunque también cierta agresividad. Tal y como señala la *Tate*, esta fue pintada en las proximidades del lago mencionado en el título, al norte de Dresde,

<sup>54</sup> “The two lovers now satiated and languorously awake”. (Traducción propia)

lugar al que los artistas del grupo Die Brücke acudían a pintar desnudos al aire libre. Representa a dos mujeres desnudas, ambas muestran una actitud pasiva, relajada, una tumbada y la otra sentada. A su alrededor únicamente vemos un par de zapatos rojos cuyo tamaño parece inferior al de los pies de las chicas. Su cuerpo, de un rosa intenso, se destaca contra el entorno circundante en el que predominan los amarillos ácidos y diversos tonos de verde.

**Fig. 47. *Zwei mädchen im schilf* de Otto Mueller (Lubawka, 1874 - Breslavia, 1930).** Mueller tuvo relación con el artista precedente y asimismo formó parte del grupo Die Brücke. En esta obra advertimos también un estilo con cierta angulosidad y rigidez, sin embargo, el tratamiento del color y el gesto no son ya expresionistas. La zona del fondo está realizada mediante manchas de color y dibujo, mientras que en los cuerpos observamos el empleo de la línea y un claroscuro de volúmenes y planos sintetizados. Ocupando el centro compositivo y dejando un espacio equivalente en la parte superior e inferior, se sitúan dos figuras abiertas de piernas cuyos cuerpos son iluminados por la luz del sol. La posición del brazo de una de ellas y los elementos vegetales impiden la visión de sus genitales. Por un lado, la gama cromática, un tanto apastelada, confiere cierta tranquilidad a la obra, por otro lado, las cabezas de ambas chicas resultan enigmáticas. La de la izquierda tiene el cabello difuminado, carece de rasgos faciales y tiene, sin que se advierta evidencia del porqué, el rostro en sombra. Mientras que la otra, también con el rostro en sombra, tiene un largo cuello cuya parte frontal, de color oscuro, da la sensación de ser un palo que sostiene la cabeza clavada; además, los pequeños ojos oscuros, las fosas nasales dilatadas y la boca abierta, le confieren cierto aspecto amenazador. Parece darse un vínculo erótico entre ambas propiciado por el acercamiento de sus cuerpos. Si atendemos a la posición de sus cuerpos podemos advertir cómo la de la izquierda tiene uno de sus pies próximo al de la otra chica y el otro cercano a su entrepierna, mientras que la otra mantiene ambas piernas separadas.

**Fig. 48. *Pamela, B-W forest scene (Wisconsin)* de Jerry Ott (Albert Lea, 1947).** Ott es un artista realista en cuya obra es frecuente encontrar mujeres desnudas. En esta composición abigarrada los elementos vegetales apenas dejan huecos libres. El primer plano está dividido verticalmente en dos por un par de troncos, a ambos lados podemos ver otros, pero que esta vez se disponen diagonalmente dejando dos huecos casi simétricos en los que se sitúan dos personajes mujer. Estas mujeres se diferencian en cuanto al color, actitud y morfología corporal. Por un lado, la de la izquierda se destaca por el tono de su cuerpo, el artista hace uso de la retórica de transformación mediante una figura de supresión del filtraje, situando un personaje en color en una escena en blanco y negro. Parece un elemento ajeno al conjunto. A juzgar por la expresión de su cara y por el gesto con el que se agarra el pelo parece ausente, preocupada y no se muestra consciente de estar siendo observada. Por otro lado, su compañera sí se sabe observada y mira desde arriba al

espectador, con los brazos cruzados y una rodilla doblada, adoptando un aire chulo, tal vez provocador.

Continuamos con el *Grupo temático 7. Escenas al aire libre II*, en el que podemos ver escenas conformadas por grupos de al menos tres personajes. La mayoría mujeres sin ropa que se sitúan en entornos naturales, en general, próximos al agua. En dos de ellas, las de Welliver y Kokoschka, podemos ver figuras varón, pero a diferencia de las mujeres están vestidos. En la de Cézanne no se aprecia con claridad si varias de las figuras desnudas son varones. Muchas de estas representaciones parecen reflejar momentos festivos o de relax disfrutados al aire libre.

**Fig. 49. *Bañistas de Francisco Iturrino (Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, 1924)*.** Esta obra fue pintada a mediados de la primera década del s. XX. Se representa en una composición recortada, conformada por tres mujeres que se disponen en forma circular sobre un escenario al aire libre donde observamos una piscina y una columna clásica. Las mujeres tienen unos volúmenes bastante sintéticos y se bordean con una línea oscura que acentúa la planitud del conjunto. Por el contrario, el fondo tiene una pincelada más suelta y menos definida que, junto con el uso de la iluminación solar de los cuerpos, puede recordar a los impresionistas. Las tres protagonistas están desnudas y tienen rasgos muy similares, lo que podría inducir a pensar que se trata de la misma mujer en diferentes posiciones o, quizá, que son indiscernibles en cuanto su pertenencia al genérico. Una de ellas yace horizontalmente, la de la derecha sujeta uno de sus pechos como si lo ofreciese al espectador, mientras que la restante se muestra de espaldas, con las nalgas visibles y girando el rostro en dirección a quien la contempla. En todas ellas la incidencia de la luz pone de relieve los pechos.

**Fig. 50. *Bathers de Erma Barrera-Bossi (Pula, 1875 - Milán, 1952)*.** Es una composición sintética que muestra a tres mujeres de espaldas en un paisaje natural. Las toallas y los sombreros sugieren que se trata de un momento de ocio o de relax, mientras que la palmera y el entorno parecen conformar un entorno paradisíaco. Cabe reparar en que tanto las montañas como el sol pueden evocar, tanto por la forma como por el color, pechos o nalgas.

**Fig. 51. *Les grandes baigneuses de Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 - Aix-en-Provence, 1906)*.** Cézanne pintó hacia el final de su vida tres grandes lienzos con esta temática, el que nos ocupa está en el Philadelphia Museum of Art y la obra quedó inacabada. Combina el dibujo a línea con las pinceladas de color, dejando en algunas zonas trozos de blanco que asoman desde el fondo. Es una composición triangular en la que los árboles hacen de cúspide, mientras que los cuerpos, dispuestos en la mitad inferior, constituyen la base. Además, la dirección en la que algunos de ellos están colocados subraya esta estructura triangular. Horizontalmente la composición se divide en dos, más de la mitad la ocupa el cielo y la restante está dividida en

cuatro franjas de tamaño variable. Dos más oscuras, el paisaje del fondo y el agua, respectivamente; y las dos zonas de tierra que se distinguen cromáticamente del resto. Las figuras tienen un aspecto escultórico y sus rasgos están poco definidos, entre ellas observamos algunas que podrían ser varones, aunque no queda demasiado claro. Se disponen a uno y otro lado de la obra, bajo los árboles; los brazos y los cuerpos de algunos de ellos se colocan cerrando la composición, de manera que junto con los árboles dan lugar a un hueco con forma de óvalo apuntado, a través del cual vemos dos personajes más en la otra orilla.

**Fig. 52. *The bathers* de Maurice Prendergast (San Juan de Terranova, 1858 - 1924, Nueva York).**

En la obra de Prendergast es frecuente hallar escenas abigarradas y con muchos personajes.

Esta es una acuarela realizada con pequeños toques de color que depositan el pigmento sin apenas mezclarse unos con otros, produciendo sensación de movimiento o inestabilidad.

Las figuras se contrastan con el entorno porque son blancas, mientras que aquello que las rodea tiene un intenso color. Observamos cinco figuras que parecen mujeres, aunque no tienen los rasgos faciales dibujados algunas sí tienen marcados los caracteres sexuales o el cabello.

Están dispuestas horizontalmente, dos de ellas de pie y el resto en el suelo. En esta ocasión la composición resulta más dinámica y menos estructurada que en la anterior.

**Fig. 53. *Figures under tree* de Neil Welliver (Millville, 1929 - Belfast (Maine), 2005).** A principios de 1960 Welliver se trasladó a Maine, donde comenzó a pintar desnudos al aire libre. Esta es una acuarela de mediados de los años sesenta en la que los colores azulados y verdosos de la naturaleza contrastan y resaltan los contornos de los personajes, de colorido más claro. En esta obra no observamos ningún personaje bañándose, pero la hemos incluido porque muestra claramente una disimetría en la manera de representar a las mujeres y a los hombres. Las mujeres son tres y están en el suelo totalmente desnudas, mostrando unos grandes pechos; mientras que los hombres son dos y están de pie, con traje de chaqueta y una actitud corporal mucho más cerrada que la de sus compañeras de escena.

**Fig. 54. *High summer* de Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886 - Montreux, 1980).** En esta obra destaca el empleo de la pincelada, visible y pastosa, que define las formas mediante la utilización del color. Esto le confiere cierto aspecto caótico o indefinido, producido al no haber una delimitación clara en algunas zonas. El empleo del color es bastante naturalista, los verdes para los árboles, los azules para el agua y los tonos carne para las personas. Muestra una escena campestre, de carácter idílico, en la que varios personajes parecen disfrutar del ocio. A la izquierda observamos a una mujer desnuda pescando, a la derecha a un hombre sentado y vestido con un perro, y en el centro a una mujer, también desnuda y metida en el agua, que oculta sus genitales con una de sus manos.

**Fig. 55. *Bathers* de Kazimir Malevich (Kiev, 1879 - Leningrado, 1935).** Esta obra pertenece a un periodo anterior al geométrico, que es posiblemente el más conocido de este artista.

Esta composición se divide claramente en dos. Por un lado, tenemos un fondo pintado con colores naturalistas y conformado por pequeñas pinceladas que señalan la dirección de los elementos. En cierta medida recuerda al impresionismo, aunque su cariz general parece más estático, más próximo a la pintura de Cézanne. Representa un entorno natural conformado por vegetación y agua. Por otro lado, tenemos tres figuras de mujer que se destacan sobre el fondo por la ausencia de color y de rasgos definidos. Advertimos, entonces, una figura por insubordinación en la que se altera la relación continente contenido. Mediante una supresión de subordinación se anula el interior del cuerpo de las protagonistas. Si el fondo tenía un aspecto naturalista, los personajes son prácticamente meras siluetas. Los únicos rasgos que vemos delimitados en el interior de estos personajes sintéticos son los caracteres sexuales y en una de ellas el pelo. Estas figuras tienen cierto aspecto escultórico propiciado por la monumentalidad de sus cuerpos en contraste con sus pequeñas y ovaladas cabezas. Asimismo, podemos observar el talle corto de sus piernas.

**Fig. 56. *In a garden* de Martha Mayer Erlebacher (Jersey City, 1937 - Pensilvania, 2013).**

Erlebacher practica un realismo que a menudo adquiere un tono mágico, enigmático o alegórico.

*In a garden* es una obra poco luminosa en la que predomina una atmósfera fría, algo tormentosa si reparamos en el cielo. El título resulta paradójico ante la visión de este paraje desierto.

La escena queda dividida en dos por la presencia del personaje erguido, que con los brazos levantados y la cabeza echada hacia atrás mantiene una pose forzada, como si dirigiese su rostro al cielo. A ambos lados vemos dos mujeres yacientes y escasas de ánimo, con parte de sus cuerpos cubiertos por una tela blanca. Podemos advertir cierto emparejamiento, por un lado, entre las mujeres tumbadas con telas y las rocas; y por otro, entre la mujer en pie y el árbol del fondo.

No se presentan como bañistas ni podemos afirmar con certeza que lo que se ve al fondo sea agua; además, en contraste con los frondosos paisajes en las que se situaban las anteriores, estas se ubican en un lugar seco y pedregoso. No obstante, en esta ocasión también parece observarse un paralelismo entre la naturaleza y los cuerpos de las mujeres.

**Fig. 57. *Turkish bath IV* de Kevin Sinnott (Sarn, 1947).** Sinnott es un artista que profesa un gran interés por la pincelada, la textura y el color, tal y como podemos observar en la obra que nos ocupa. Podemos advertir cómo el gesto de la pincelada varía en función del elemento representado y cómo en algunas partes los colores se mezclan directamente sobre el lienzo.

El cielo se distingue con claridad de los elementos vegetales y estos de las figuras; no obstante, observamos cómo los verdes y los rojos de la vegetación se localizan también en las carnes de las figuras dando un aspecto de unidad al conjunto. Representa una escena al aire libre, con cierto aspecto festivo, protagonizada por un grupo amplio de mujeres desnudas. Como sucedía en la

pintura anterior, aquí la composición también se divide verticalmente con el cuerpo desnudo de una mujer, sin embargo, en esta ocasión adquiere mayor dinamismo, parece que está bailando. El resto de los personajes tiene poses diversas, pero más relajadas. Entre estas últimas hay una que llama la atención por su disposición o actitud, se trata de la mujer en segundo plano que gira su cuerpo hacia el espectador pero que no levanta su mirada y mantiene su cabeza próxima a las nalgas de la que está delante. Si las restantes aparecen en poses más o menos distendidas y bastante comunes, esta adopta una posición extraña sin que se revelen datos significativos al respecto.

**Fig. 58. *Bathers* de Gerhard Richter (Dresde, 1932).** Esta obra figurativa, al ser en blanco y negro y estar muy desenfocada, podría dar la impresión de ser una fotografía antigua, sin embargo, el dibujo de las figuras no causa la sensación de veracidad característica de este medio. La escena muestra un baño colectivo, las mujeres del primer plano están metidas en el agua y observamos cómo la del centro divide la composición en dos, como sucedía en las anteriores. En esta ocasión no se ofrecen datos relevantes en cuanto al espacio en el que se sitúan las figuras, pero la hemos incluido con las anteriores porque muestra un grupo de mujeres desnudas en el momento del baño. Esta obra recuerda a aquellas escenas orientalistas de mujeres en harenes, como la que pintó Dominique Ingres a propósito de *El baño turco* (1862).

**Fig. 59. *Bathers* de John Clem Clarke (Bend, 1937).** Es una pintura con aspecto de fotografía posterizada en la que el color tiene poca relevancia, observamos un predominio de tonos sepia; sin embargo, la luz y la sombra adquieren una importancia significativa. Combina zonas de oscuridad en negro con otras muy iluminadas en las que la luz quema el color, asimismo, podemos ver cómo la claridad que se filtra a través de los árboles crea complejos patrones en los cuerpos de las figuras y en el ambiente. El entorno natural —con una amplia extensión de agua—, el empleo de la luz y los múltiples reflejos de la superficie, otorgan a la escena un aspecto radiante; parece un lugar ideal para descansar. La composición queda dividida en dos partes por un tronco situado en el medio de la escena. A la izquierda vemos tres mujeres desnudas, dos sobre el suelo y una sobre una rama de árbol; la misma sobre la que se apoya la cuarta mujer, la de la derecha. Tres de ellas permanecen absortas en sus pensamientos mientras que una de ellas, la que aparenta tener más edad, parece mirar al espectador con la cabeza ladeada. Llama la atención el hecho de que los personajes parezcan aburridos en una situación que se supone de ocio, lo que hace pensar que son personajes pasivos en una escena creada, de nuevo, para la contemplación, para la satisfacción del espectador.

**Fig. 60. *Naked picnic* de Daniel Heidkamp (Wakefield, 1980).** Es una composición colorista, con una figuración un tanto ingenua. Se divide horizontalmente en dos, la parte de arriba está compuesta por árboles cuyos troncos delimitan diversas verticales y a través de los cuales se



atisba el cielo, de color claro. La parte de abajo, de tonalidades más oscuras, representa el suelo y sobre el mismo se disponen los personajes. Dispuesta de manera diagonal vemos una llamativa manta de rayas amarillas y azules a cuyo rededor se disponen tres de los cuatro personajes. En el ángulo superior izquierdo observamos un hombre que parece desnudo, a excepción de un gorro de paja. Al otro lado se sitúa otro varón, este vestido con una camiseta y una mujer desnuda. Más alejada de este primer plano, entre los dos personajes varón, se ubica la cuarta componente del grupo, que está desvistiéndose. En esta obra podemos advertir un guiño a *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Edouard Manet, no obstante, si en la del pintor francés se advertía un claro antagonismo entre los roles masculinos y femeninos, la de Heidkamp parece reflejar relaciones más igualitarias y distendidas. No se muestran jerarquías manifiestas ni en el modo de representar el cuerpo ni en la manera que tienen los personajes de relacionarse entre ellos.

A lo largo de la historia del arte podemos hallar numerosas representaciones de ninfas desnudas en entornos boscosos, acuáticos; estas diosas menores de la mitología han sido, para los pintores, un pretexto recurrente para pintar escenas de mujeres desnudas. Hoy en día, fuera de los círculos de temática fantástica, no es frecuente encontrar este tipo de personaje, sin embargo, hemos querido introducir dos obras que hacen alusión en sus títulos a la ninfa para recordar una tradición pictórica. Podemos, por ejemplo, mencionar la obra de Lucas Cranach: *Reclining river nymph at the fountain* (1518), la de Rubens: *Diana and her nymphs surprised by satyrs* (1638-40), la de Pierre-Auguste Renoir: *Nymph at the stream* (1869-70), así como *The nympheum* (1878) de William Bouguereau o *Hylas and the nymphs* (1896) de John William Waterhouse. En lo sucesivo comprobaremos cómo la alusión al mito se pierde para representar a mujeres corrientes, humanas.

En las tres obras que conforman el *Grupo temático 8. Escenas al aire libre III*, podemos advertir cierta perversidad ligada a lo sexual, que parece perder presencia junto con la disolución del personaje mitológico; es decir, en las obras de los grupos sucesivos este carácter un tanto pérfido carecerá de representación. Las dos primeras representan a mujeres susceptibles de ser peligrosas en razón de su naturaleza seductora y sobrehumana, mientras que la tercera es una representación jocosa que representa a una mujer cuyo aspecto no es amenazador pero que adopta la posición de un cocodrilo acechante, se trata de una broma.

**Fig. 61. *The water nymph* de John Collier (Londres, 1850 - Londres, 1934).** En esta pintura de estilo prerrafaelita y dominancia tonal oscura, predominan los tonos marrones, mientras que en el centro de la composición destaca el cuerpo claro e iluminado de manera uniforme de la mujer.

En un primer plano observamos unos elementos vegetales realizados con mucho detalle y un animal que parece una rata. En un segundo plano, sobre una roca rodeada de agua vemos a la protagonista, sentada de manera que su cuerpo conforma un triángulo ascendente. El pelo le cuelga delante de la cara mientras dirige la mirada de reojo al animal de la otra orilla. La expresión de su rostro resulta inquietante, parece albergar algún tipo de malicia, además con el brazo que tiene estirado parece estar incitando a la rata a un acercamiento, quizá a morir ahogada. Al fondo observamos un plano conformado por una pared rocosa cuya parte izquierda permanece en la penumbra, propiciando cierta sensación de misterio o peligro.

**Fig. 62. *The water nymph* de Herbert Draper (Londres, 1863 - Londres, 1920).** En el trabajo de Draper es frecuente encontrar alusiones a temas mitológicos. Aquí analizamos una pintura de aspecto realista cuyo tercio superior está constituido por una espesa vegetación, mientras que las dos mitades inferiores están ocupadas por agua. La figura, cuyo cuerpo blanco y desnudo es iluminado desde atrás, está sentada sobre un lecho vegetal flotante que no se hunde con su peso. El agua está cubierta de islotes atestados de pequeñas flores blancas, que sirven a la protagonista para hacerse una corona. Tiene la cabeza echada hacia atrás, los párpados de los ojos caídos y la boca abierta, dando lugar a una extraña expresión que parece una mezcla entre lamento y deseo sexual. Tal vez un reclamo o invitación para quien la observa desde el otro lado. Advertimos cómo en ambas obras la mujer se sitúa en un islote rodeada de agua y parece hacer un ademán para que quien la observe se acerque.

**Fig. 63. *Alligator eyes* de Andrew Valko (Praga, 1957).** Es una pintura hiperrealista en la que predominan los tonos azulados. En la parte superior vemos el borde de la piscina, dos sillas y vegetación bien cuidada. Todo está ordenado y parece en calma. En la mitad inferior se sitúa una mujer desnuda, agazapada, con las manos preparadas para un ataque y sumergida hasta la altura de la nariz. La mitad de su rostro se refleja en el agua, adquiriendo su cara un aspecto deforme y multiplicando sus ojos. Se trata posiblemente de un juego de carácter sexual dirigido a quien la observa, además, la escena está desierta, no vemos a nadie más y la zona de los árboles está en penumbra, con lo que podemos imaginar que es de noche. En esta última obra el carácter indómito y ligado a la naturaleza de la ninfa se transforma en una provocación, esta vez inofensiva, que tiene lugar en una piscina y no ya en el bosque.

En el *Grupo temático 9. Escenas al aire libre IV*, podemos ver cinco pinturas, en diferentes estilos, pero que muestran a varias mujeres de pie, la mayor parte en el agua. La de Genth parece envuelta en cierto misterio; la de Belkovsky tiene una apariencia romántica, idealizada, tal vez algo nostálgica; mientras que la primera de Gorman tiene un aspecto un tanto atemporal que contrasta con la sensación de instantánea contemporánea que transmite la última; finalmente, la

de Bjerger parece una escena ordinaria, tranquila, aunque quizá algo enigmática, al borde del cauce de un río. Las cuatro primeras están, a juzgar por la vegetación, en lagos o ríos, mientras que la restante parece adentrarse en una extensión de agua más grande, quizá el mar o un lago grande.

**Fig. 64. *Depths of the woods* de Lillian Genth (Filadelfia, 1876 - Nueva York, 1953).**

Aquí contemplamos un desnudo académico. En la franja superior se sitúan diversos árboles, mientras que la inferior, de mayor tamaño, está constituida por una masa de agua con nenúfares. Todo ello está pintado con una pincelada suelta, de factura impresionista. En la orilla, justo al borde del agua, sobresale una pequeña figura desnuda y de carnes blancas que parece dispuesta a introducirse en el agua. Contrasta la agitación de la pincelada que define el espacio con el carácter definido del personaje. El título puede introducir cierto misterio en la escena.

**Fig. 65. *Bather* de Igor Belkovsky (Cheliábinsk, 1962).** Belkovsky es un realista ruso que, como podemos observar, elimina el rastro de la materia creando una superficie de aspecto fotográfico. El cuerpo de la mujer, situado en el centro de la composición, se destaca cromáticamente del fondo, de colores más fríos. La iluminación solar que entra por la izquierda destaca la curvatura de su cuerpo y contrasta esa carne cálida iluminada con el reverso de su anatomía. Las ondas de agua que se expanden desde sus tobillos indican movimiento, de lo que podemos deducir que está introduciéndose en el agua. El gesto que hace para mantener el equilibrio podría sugerir la frialdad del agua o la irregularidad del terreno, no obstante, la pose resulta un tanto artificial, parece más un equilibrio estudiado para subrayar la belleza y gracilidad del cuerpo. Aunque en esta obra no se hace ninguna referencia explícita a la mitología, el carácter de la escena, así como la idealización del cuerpo de la mujer, podrían remitir al mundo onírico de las ninfas.

**Fig. 66. *Lake* de Michael Gorman (Wolverhampton, 1938).** Es una obra figurativa y colorista que presta gran atención al detalle, tal y como podemos ver en el minucioso acabado de la vegetación o del agua, su reflejo y los elementos que se mantienen a flote. La obra se divide horizontalmente en dos franjas debido al uso del color, la superior, verde y de tamaño algo más pequeño y la inferior, en la que predomina el azul. En el centro de la composición se sitúa, erguida, la figura. Casi de perfil, con los brazos levantados por detrás de la nuca, proyectando el pecho hacia delante y el trasero hacia atrás de forma que acentúa la curvatura natural de la espalda y la prominencia de sus atributos sexuales. La pose parece artificial y difícil de mantener, la figura se inclina ligeramente hacia delante dando la impresión de que fuese a caer, sin embargo, permanece impertérrita. A su alrededor tampoco se mueve nada, el agua permanece inalterable, dando la sensación de que la escena está congelada en el tiempo; en este mismo sentido puede funcionar el carácter algo escultórico de los volúmenes de su anatomía.

**Fig. 67. *LIT* de Anna Bjerger (Skallsjö, 1973).** Aquí el aspecto pictórico adquiere gran importancia. Podemos observar el modo de aplicar la pintura, de factura suelta, en pinceladas largas y verticales en los árboles, en algunas hierbas y en parte del reflejo del agua; mientras que en las hojas de los árboles están constituidas por toques más cortos. Asimismo, constatamos la presencia de chorretones en algunas zonas, rastro dejado por la aplicación de pintura diluida. La escena se divide en dos verticalmente por la presencia de un gran tronco de árbol en el primer plano. Este, junto con la mujer sobre él apoyada, es el elemento que mayor claridad refleja y que tiene colores más cálidos; en el resto de la escena predominan los azules y los verdes, con una gama poco luminosa. En cuanto a la escena, destaca la pequeñez de la figura en contraste con el tamaño del árbol sobre el que se apoya relajadamente. En esta ocasión, las cualidades visuales y plásticas del paisaje restan protagonismo a la mujer desnuda, que a pesar de ser la protagonista y estar cromática y lumínicamente resaltada, no podemos decir que constituya el motivo principal de la obra.

**Fig. 68. *Holidays are fun* de Michael Gorman (Wolverhampton, 1938).** Si la pintura precedente de Gorman parecía una escena fuera del tiempo, *Holidays are fun* se asemeja a una instantánea fotográfica, quizá de unas vacaciones, tal y como el título sugiere. La superficie tiene una factura un tanto nebulosa, desenfocada, que parece próxima al trabajo con aerógrafo. Esta indefinición contrasta con la nitidez de los contornos de la figura contra el fondo y la ropa, que en algunas partes es tan nítida que da la sensación de ser un collage. Asimismo, podemos destacar los brillos blancos del agua, que otorgan cierto aspecto kitsch a la obra. El color adquiere también aquí una importancia relevante, contrastando el cuerpo cálido de la mujer con los azules del entorno. No obstante, hay un elemento —además de la evidente sumersión— que vincula visualmente el agua y la figura; si reparamos en la parte más lejana de su camiseta podemos comprobar cómo esta se hunde en el agua fundiéndose con el elemento, los dibujos que hacen las ondas en ese espacio son similares al estampado textil, de forma que parece haber una continuidad entre ambos. La luz y la sombra tienen una incidencia notable, destacando la parte de su cuerpo más próxima al espectador y dejando en oscuridad algunas zonas. Por ejemplo, la zona de los ojos apenas es visible, sin embargo, se observa una leve sombra más clara, que junto con el gesto de su boca abierta —que deja unos dientes excesivamente blancos al descubierto—, le procuran cierto aspecto amenazador o enigmático. La sonrisa fingida de una seductora mujer sin mirada cuyo atractivo físico podría esconder algún tipo de peligro, tal y como sucedía con las ninfas. La otra zona que concentra mayor oscuridad es la de los genitales.

En el *Grupo temático 10. Escenas al aire libre V*, podemos observar diversos sujetos tumbados en el agua. En general, estas escenas se centran en la representación de la figura, es

esta el foco de atención mientras que el espacio circundante pasa a un segundo plano. Ninguna de las representadas dirige su mirada al espectador o da muestras evidentes de saberse observada, sino que permanecen ausentes, abandonadas en el medio. En esta selección de obras podemos encontrar escenas muy diferentes. Por ejemplo, la de Cieciorca representa un cuerpo idealizado en una pose tipificada, mientras que la de Dumas idea un cuerpo que no tiende a resaltar la belleza de sus formas y se dispone en una pose poco ortodoxa.

**Fig. 69. Sarah de Neil Welliver (Millville, 1929 - Belfast (Maine), 2005).** Es una pintura figurativa solucionada de manera ágil y sin mucho detalle, si la comparamos con otras obras del artista. Prevalece un colorido entonado en la gama de los ocre y los azules, sin que haya unos contrastes demasiado marcados. Ocupando una de las diagonales de la composición se dispone la mujer desnuda, cubierta en parte por el agua y tumbada sobre un suelo pedregoso. Tiene las piernas separadas, una de las manos próximas a la entrepierna y la cabeza ladeada, con la boca entreabierto y la mirada perdida. Por un lado, parece ausente, abstraída, por el otro, su postura corporal insinúa cierto deseo de tipo sexual. Sin menoscabo de lo anterior, la expresión de su cara produce cierta impresión siniestra, su rostro podría parecer el de una mujer muerta, aunque el conjunto no produzca esta sensación.

**Fig. 70. Johanna's world de Frank Cieciorca (Nueva York, 1939 - Alderpoint, 2008).** Es una acuarela hiperrealista y de colorido naturalista que está dividida horizontalmente en dos partes, en la superior se sitúa el cuerpo de la mujer y en la restante su reflejo. La escena muestra un entorno natural de roca y agua en el que el sol ilumina el cuerpo de una mujer tumbada de espaldas al espectador. Parte de su cuerpo está sumergido en el agua, la que asoma, junto con el reflejo, forma una *i griega* que delimita la estructura compositiva de la obra. Su anatomía se destaca cromáticamente del entorno haciendo uso de tonalidades más cálidas. La mujer, con los ojos cerrados y expresión placentera, parece que toma el sol ausente. No obstante, su postura corporal evoca a las Venus recostadas de espaldas. Mantiene una pose estudiada o poco natural que, además, la relaciona con la tradición pictórica de la representación del desnudo de mujeres.

**Fig. 71. New Hampshire bather de Alex Kanevsky (Rostov del Don, 1963).** Aquí contemplamos la sensación de indefinición característica del estilo de Kanevsky. Podemos observar múltiples superposiciones de pequeñas capas o pinceladas que en ocasiones crean efectos de transparencia a través de la veladura; así como otras opacas que dan lugar a áreas más homogéneas que limpian la imagen y centran la mirada, nos fijamos en el azul celeste y en las zonas negras. Predominan el color negro, el verde, el azul y el color carne, aunque utiliza una gran variedad de tonos y matices que aportan riqueza al conjunto. La escena nos muestra un cuerpo horizontalmente tendido en la parte inferior, rodeado de oscuridad y resaltado por la acusada iluminación de su torso; fuente de

luz que destaca también una parte del agua, la de color azul celeste. Por una parte, la zona superior de su torso y su expresión facial, con los ojos cerrados, transmiten abandono, relax; por otra parte, sus piernas se mantienen dobladas y juntas revelando cierta tensión o consciencia. La oscuridad del entorno, así como la franja negra que sostiene a la figura son susceptibles de provocar cierto efecto siniestro. A este respecto, recordemos la impresión que producen las aguas oscuras, lo que unido al carácter ausente de la protagonista podría “ofelizar” al personaje.

**Fig. 72. *Afloat de Anna Bjerger (Skallsjö, 1973)*.** Como en otras obras de Bjerger, en *Afloat* podemos observar la reunión de chorretones con trazos sueltos de pintura de longitud y tamaño variables. Sobre el color gris del agua se destacan los negros del cabello, de las axilas y del elemento de la esquina inferior izquierda, los tonos anaranjados de la carne y el rojo de la braga. El tono grisáceo del agua resulta un tanto extraño, si bien puede imaginarse ocasionado por la agitación del medio, produce, sin embargo, un efecto poco grato. Podría, por ejemplo, estar más próxima a una superficie de hormigón que a un río. Por un lado, la obra transmite cierto dinamismo por la composición diagonal de la escena y la sensación de movimiento que produce la pincelada, sobre todo en el agua y por la posición espacial del rojo. Además, el modo en el que está colocado el brazo de la izquierda, paralelo al elemento negro, sugiere una sensación de caída. Por otro lado, el cabello de la mujer flotando hacia arriba y los brazos abiertos, pueden reflejar calma, relajación.

**Fig. 73. *Losing (Her meaning) de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953)*.** Es una pintura poco luminosa con dominancia de los verdes azulados, en la que destaca la figura, más clara, y algunos reflejos del agua. Además de por el color, se diferencia del fondo por una gruesa línea negra que la bordea. En algunas zonas podemos ver huellas de pintura arrastrada, que transmiten cierta sensación de sequedad contraria a las cualidades del agua. La escena muestra un plano próximo de una figura que ocupa el plano medio horizontal de la composición y que se dobla a la altura de la cadera hasta sumergir su rostro en el agua. Considerando la imagen y el título de manera conjunta surge la duda o el enigma. El epígrafe dice *perdiendo (su significado)* y muestra a una figura que se sumerge en el líquido, como si se confundiese con el mismo, quizá una disolución de la identidad o de la propia existencia. Traemos aquí de nuevo a colación esa interpretación simbólica que vincula las aguas tenebrosas y oscuras con la muerte. Sin embargo, el personaje de Dumas no flota inerte mientras posibilita la contemplación de un cuerpo bello, sino que represente una figura carente de idealización que da la espalda y oculta su rostro adoptando una pose que no está destinada a agasajar la mirada del espectador.

Si en las obras que conformaban el grupo precedente las protagonistas se mostraban, en general, tumbadas en el agua, en el *Grupo temático 11. Escenas al aire libre VI*, adoptan

posiciones más erguidas. Están realizadas desde presupuestos muy diferentes y así, muestran un rango variado de bañistas. En ellas vemos varios personajes metidos en dicho medio, cuatro de ellas parecen denotar diversos grados de movimiento, mientras que la de Lucassen permanece quieta, no hay indicios de actividad.

**Fig. 74. *Blub* de Reinier Lucassen (Ámsterdam, 1939).** Es esta obra de aspecto pop las formas están claramente diferenciadas unas de otras por el color, aunque en algunos elementos observamos el uso de la línea negra. Está realizada con un estilo un tanto ingenuo o naif, impresión a la que contribuye la perspectiva, claramente distorsionada y volcada hacia delante, así como la utilización del color. Algunas formas tienen algo de volumen, aunque el aspecto general resulta plano. En referencia al personaje podemos señalar cómo esta figura de volúmenes escultóricos carece de la belleza y juventud que frecuentemente acompañan al tipo. La escena muestra a una mujer desnuda sumergida hasta los muslos en un agua que brota de dos chorros, uno de ellos a su espalda y el otro justo delante de ella. Este último tiene un aspecto fálico y apunta en dirección a los genitales de la figura, subrayados por el marrón opaco de su vello. Además, este elemento señala también en dirección a un monstruo de largos colmillos que acecha entre la espesura sin que la protagonista de muestras de notar su presencia. De esta manera el espectador sabe algo que la representada ignora, recurso muy utilizado en el cine y que puede producir cierta sensación de ansiedad en el espectador, que piensa: “Pero date la vuelta”.

**Fig. 75. *Pin-up No.94, (Venus von Binenwalde)* de Anton Henning (Berlín, 1964).** En esta obra figurativa podemos observar el rastro de la pincelada en toda la superficie. Contrasta la solución del agua, de gesto más suelto y amplio, con la del cuerpo, trabajada para la lograr el claroscuro y el volumen de la figura. Elementos que también se diferencian claramente por el uso del color, mucho más cálido y luminoso en el cuerpo. En el centro de la composición, con los brazos y la cabeza echados hacia atrás de manera que delimita visualmente un triángulo, una mujer desnuda sale del agua con gesto placentero. Esta misma forma triangular, la encontramos, aunque en sentido inverso, delimitada por la sombra de sus extremidades superiores. En el título advertimos una referencia a Venus, diosa que según el relato mitológico habría surgido del agua. Sin embargo, las referencias escenográficas aquí ya no tienen cabida. Podemos recordar, por ejemplo, una obra como la de Boticelli en la que una hermosa mujer aparece en una concha, en un paisaje idílico, rodeada de diversos personajes y florecillas. Pero la de Henning representa a una mujer que emerge en solitario de unas aguas de aspecto un tanto grisáceo. El personaje representado parece una joven atractiva, sin embargo, el modo de tratar su representación no es idealizado. Ni el uso del color ni el tratamiento pictórico de la materia y de la pincelada tienden a crear un cuerpo artificial que destaca por la perfección de su dermis, sino que parece una anatomía más humana. En este sentido podemos también reparar en los tonos oscuros aplicados bajo sus axilas.

**Fig. 76. *Bather de Anna Bjerger (Skallsjö, 1973)*.** Es una obra de factura ágil en la que la materia ha sido aplicada de manera muy diluida, observamos que la capa de pigmento es delgada y cómo los chorretones barren la pintura de debajo. En la mitad superior predomina un colorido más luminoso, mientras que la parte de abajo tiene mayor oscuridad. La escena se ubica en un escenario natural que bien podría ser un lago, en la línea de horizonte vemos diversos elementos verdes que configuran un espacio de tierra, el resto se compone de agua y cielo. La obra resulta enigmática principalmente por dos razones, por un lado, la mujer que se adentra en el agua lo hace con una toalla envuelta en la cabeza, como si acabase de salir de la ducha; y por otro, la masa de agua parece retraerse según ella avanza hacia delante. Además, los puntos de vista mostrados producen cierta sensación de incongruencia, la mujer parece vista desde arriba mientras que el punto de vista del paisaje del fondo es frontal.

**Fig. 77. *Running girl de Alexander Alexandrovich Deyneka (Kursk, 1899 - Moscú, 1969)*.**

Deyneka es un pintor cuyo trabajo se inscribe dentro del Realismo socialista. Podemos ver una escena idealizada en la que tres mujeres jóvenes de aspecto saludable corren desnudas por la orilla del agua, al fondo observamos un par de montañas y un tren. El colorido rosáceo de los cuerpos, sus mejillas sonrosadas, la iluminación cálida del sol y el azul claro del mar, pueden funcionar en este mismo sentido. Es factible observarla como un ensalzamiento de los valores de libertad, juventud o salud. La obra está pintada con un estilo figurativo que, en algunas zonas, como el agua, adquiere mayor libertad de gesto y un carácter impresionista.

**Fig. 78. *Christine de Antony Donaldson (Londres, 1939)*.** Donaldson es un artista que recurre a la imaginería popular, a las revistas, para crear su obra, que es con frecuencia ubicada en el Pop Art. Aquí hemos incluido una litografía con un gran fondo azul en cuyo centro, adoptando una composición circular, se dispone el motivo principal. Este modo de componer la imagen, un centro enfocado y el resto sin definir, recuerda a la mirada voyerista, como si la escena se contemplase a través de una mirilla. Vemos a una mujer joven y desnuda, solucionada con una apariencia bastante realista, reírse con ímpetu en medio de un gran anillo de espuma blanca. Los pequeños fragmentos blancos que se elevan por el aire indican movimiento o agitación. La imagen resultante produce un efecto extraño, en tanto en cuanto, el acontecimiento se sitúa, a juzgar por la extensión del azul y de las olas, en el mar, pero la acumulación de espuma alrededor de la chica y su postura parecen más próximas a una escena de jacuzzi.

Las cuatro obras que hemos reunido en el *Grupo temático 12. Escenas al aire libre VII*, muestran personajes que se lavan en distintos lugares. Las dos primeras se localizan en un río o lago, la tercera en la playa y la cuarta no ofrece datos al respecto, pero lo que podemos ver del entorno indica que se trata de una ducha ubicada en una empalizada de madera. Las actitudes



difieren mucho de unas a otras. La de Eilshemius se inclina en dirección al agua, como si fuese a lavarse o a zambullirse, la de Welliver transmite cierta falta de fuerza o sumisión, mientras que la de Whiteley se representa ocupada en la acción que realiza y la de Pouchous la observamos en una pose tipificada y seductora.

**Fig. 79. *Portrait of Rose Marie* de Louis M. Eilshemius (Newark, 1864 - Nueva York, 1941).**

Es una obra figurativa de carácter naif que representa a una mujer desnuda al borde de un río o semejante. El cielo, conformado de nubes caprichosas que crean formas fortuitas, confiere al ambiente un aspecto extraño. Dicha rareza encuentra continuidad en el personaje retratado, que tiene un aspecto a camino entre lo cómico, lo ridículo y lo grotesco. Su cuerpo, blando y dominado por la línea curva, tiene un tono amarillento y se destaca contra el conjunto.

La postura resulta totalmente inverosímil y antinatural, hasta el punto de que no sabemos si se mantiene en el aire con las piernas flexionadas o si se apoya contra el trozo de vegetación que hay a su espalda. La parte inferior de su cuerpo se muestra de perfil mientras que la superior se gira hasta enfrentar su rostro con el del espectador. Sus brazos se elevan posando las manos sobre una larga cabellera oscura. En esta ocasión la mujer desnuda en la naturaleza no parece ni una contemplación lírica de la belleza ni la representación de una ninfa, por el contrario, presenta a un personaje de apariencia esperpéntica.

**Fig. 80. *Figure laving* de Neil Welliver (Millville, 1929 - Belfast (Maine), 2005).**

Es una obra figurativa que tiene un aspecto realista, de fotografía posterizada en la que los colores han sido modificados. La pintura está aplicada en áreas de color bastante homogéneas y las sombras y volúmenes se crean mediante zonas con una tonalidad más oscura, confiriendo a la superficie un aspecto pulcro. La mitad inferior de la obra es la superficie ocupada por el agua y, en consecuencia, el tono es más oscuro, mientras que la restante tiene mayor luminosidad.

Podemos contemplar, desde un punto de vista superior al del personaje, a una mujer sumergida en el agua hasta la altura de la cintura, mientras se lava una axila con una pequeña toalla.

El gesto de sus brazos, un tanto desgarbado, junto con la expresión de su rostro, con la cabeza ladeada, la boca entreabierta y los ojos casi suplicantes, le procuran una apariencia bastante vulnerable. Transmite sensación de indefensión, de falta de fuerza y determinación. El modo en el que se dirige al espectador refleja que se muestra más pendiente del hecho de estar siendo observada que de la acción que está realizando.

**Fig. 81. *After the swim* de Brett Whiteley (Sídney, 1939 - Thirroul, 1992).**

Es una obra de formato cuadrado en la que podemos advertir una clara confrontación cromática entre los azules de la banda superior y el resto de la superficie, realizada en colores marrones. Hace uso de una figuración deformada en la figura que contrasta con la valla, la ducha o la playa, solucionados con una apariencia más verosímil. La zona de los azules tiene un aspecto más difuso, mientras que en

el cuerpo o en el suelo se aprecia con mayor facilidad la pincelada; aunque el mayor contraste plástico lo encontramos en el gran chorretón que parte del ángulo superior derecho, representando el agua. La escena nos muestra a una figura en un equilibrio inestable que se ducha a la salida de una playa. Su enorme trasero, con el bañador caído, ocupa el centro de la escena, mientras que el cuerpo se proyecta hacia delante y hacia la derecha, de tal modo que adquiere forma de pera.

**Fig. 82. *Douche* de Jean Bernard Pouchou (Rennes, 1949).** Es una pintura hiperrealista con aspecto de anuncio publicitario. Advertimos un acusado contraste entre el cuerpo bronceado de la mujer y su braga blanca respecto del fondo, de tonos marrones; asimismo, contrasta la indefinición de parte del fondo con la nitidez de la figura, lo que es característico del medio fotográfico. Vemos un plano aproximadamente de tres cuartos de una mujer semidesnuda que echa los brazos y la cabeza hacia detrás, acentuando la curvatura de su espalda, mientras se ducha al aire libre. El agua cae directamente sobre su rostro, deslizándose al resto del cuerpo y produciendo brillos en sus carnes, para dar lugar a una imagen estereotipada que muestra el cuerpo de la mujer como fetiche erótico. Tanto esta obra como la anterior representan un personaje mujer mientras se ducha, no obstante, advertimos una gran diferencia entre ambas. Que implica, no solo el modo de representar el cuerpo, sino también la disposición y la actitud de la protagonista.

En los siguientes dos grupos vamos a abordar una serie de obras en las que únicamente observamos cuerpos de mujeres y agua. Es más, en la mayoría de ellas únicamente se muestra el cuerpo, mientras que el rostro aparece apenas visible o no se representa. Las del *Grupo temático 13. Escenas al aire libre VIII*, tienen en común ciertas referencias mitológicas en sus títulos, alusiones que no hallamos en las del segundo. En sus epígrafes se refieren a las Nereidas, ninfas marinas de la mitología griega que según Hesíodo contaban medio centenar o las sirenas, seres monstruosos mitad mujer, mitad pez o pájaro que atraían a los marineros con sus cantos para acabar con sus vidas, eran tres en número. A las primeras se hacían asociaciones de carácter positivo, mientras que las segundas, como hemos visto, eran causantes de desgracia. No obstante, estas diferenciaciones a nivel literario no siempre encuentran correlación a nivel visual, en las obras que hemos seleccionado podemos comprobar cómo esa caracterización dual del bien y del mal no se refleja de manera manifiesta. Aunque sí podemos advertir un carácter más amable y festivo en los personajes de la primera obra que en la protagonista de la segunda.

**Fig. 83. *The Nereides* de Gaston Bussiere (Cuisery, 1862 - Saulieu, 1928).** Comenzamos con la obra que tiene un planteamiento más evidente y que podemos vincular más fácilmente con la tradición pictórica. Bussiere es un pintor simbolista cuya obra está poblada de gráciles mujeres de

tez blanca. *The Nereides* es una pintura con aspecto de ilustración fantástica y un carácter onírico. Centradas en la composición vemos tres figuras desnudas, con largos cabellos, anatomías delicadas y sonrisas sugerentes. La del medio, más seria y con una corona roja, parece la madre o figura principal. En la zona inferior podemos ver esbozadas otras dos figuras. La luz ilumina parte de la roca, la superficie del agua y aquellas zonas de la anatomía de las mujeres que asoman, diferenciándolas, así, de aquellas que quedan sumergidas. En esta obra se subraya el carácter juguetón, amable, pero también erótico de estos personajes marinos.

**Fig. 84. *Siren* de Peter Zokosky (California, 1957).** Es una obra de factura realista que muestra un plano cenital de una mujer desnuda, flotando en el agua y con uno de sus brazos echado hacia atrás. La parte superior de la escena está constituida por un oscuro negro azulado sobre el que se destaca la blancura de la tez de la mujer. El dramatismo de la oscuridad del fondo del agua, que se funde con los cabellos ondulantes del personaje y contrasta con su faz extremadamente pálida, le procura a la escena un ambiente inquietante. En la parte inferior el color se aclara y observamos una onda de agua, ambas circunstancias favorecen que las piernas juntas de la mujer se difuminen, perdiendo su morfología y tal vez, insinuando aquello que el título, *Siren*, anuncia.

**Fig. 85. *Nereids I* de Ivor Abrahams (Wigan, 1935 - Ramsgate, 2015).** Es una litografía en la que se presta una especial atención a la textura. En general podemos observar una especie de granulado, que en el caso de fondo se combina con otro tipo de motivos o grafismos. La figura se diferencia cromáticamente del entorno circundante y su cuerpo se dispone formando una curva que ocupa una de las diagonales de la composición. Parece, a juzgar por la claridad del azul de la parte superior, por la falta de nitidez y por la indefinición de sus formas, estar vista desde el interior del agua. En esta última obra, a pesar de que el título hace alusión a un personaje de la mitología, el tipo de figura representada, con una morfología un tanto tosca y escultórica y una tez morena, se aleja considerablemente de la idea clásica de ninfa marina.

En las obras del *Grupo temático 14. Escenas al aire libre IX*, ya no observamos referencias a la mitología ni a personajes fantásticos, sino que se trata, presumiblemente de mujeres corrientes, de carne y hueso. Si reparamos en sus títulos, la única que hace referencia a una mujer concreta es la primera, con lo cual, el resto parecen representaciones genéricas, un tema compartido o subgénero al que como podemos ver, recurren no pocos artistas. Este tema puede resultar interesante para los pintores porque además de trabajar el cuerpo humano como motivo pueden investigar su interacción y transformación en contacto con el agua. Además, el elemento es sugerente por sí mismo, dando lugar a tratamientos diversos con diferentes grados de abstracción, así como a juegos lumínicos y de profundidad. En general, las obras de este grupo temático muestran personajes sumergidos en el elemento sin delimitarlo de manera evidente; excepto en

las de Doig y Dunham, en el resto ni la tierra ni el aire son visibles.

**Fig. 86. *Catherine* de Jean Bernard Pouchous (Rennes, 1949).** Está realizada en un formato vertical cuyo alto dobla dos veces la anchura y muestra a una figura centrada en la composición y próxima a los límites del soporte, dejando algo más de espacio en la parte superior. El punto de vista está tomado desde arriba, observamos a una mujer joven desnuda, sonriente y con los ojos cerrados flotando en el agua. Parece retratada en un momento de ocio. Las ondas y los brillos de la superficie del agua distorsionan el cuerpo, velando y sugiriendo simultáneamente su desnudez.

**Fig. 87. *Donna del mare* de Michael Gorman (Wolverhampton, 1938).** Es una pintura figurativa en la que predomina un color azulado y que transmite cierta sensación de escena bucólica. La iluminación proviene de la zona alta y se expande aproximadamente por la mitad superior y parte del cuerpo de la representada. Esta está pintada desde un punto de vista horizontal, como si el espectador se encontrase sumergido también en el agua. Muestra a una mujer desnuda con aletas, con la cabeza proyectada hacia atrás y soltando burbujas por la boca, mientras, a su alrededor y sobre su cabeza se disponen multitud de peces de colores. Parece darse una armonía de tipo idílico entre estos animales acuáticos y esta sirena fingida o mujer del mar, como indica el título. La posición de su cuerpo está calculada, parece más próxima a transmitir valores del tipo: armonía, gracia o delicadeza que a reflejar el movimiento de un cuerpo en el agua.

**Fig. 88. *Linger 2* de Martine Emdur (Sídney, 1966).** Emdur es una artista australiana interesada por la interacción del cuerpo, el agua y la luz. Contemplamos una pintura realista en la que podemos observar una escena con un cuerpo sumergido en el agua. La composición se divide en tres franjas horizontales, la superior y la inferior de tonos más oscuros y la del medio, que contiene a la figura, más clara. Predominan los colores azules y la iluminación proviene del exterior, iluminando el cuerpo de la mujer de manera irregular. En cuanto a la representación de la figura vemos su cuerpo, pero la cabeza queda fuera de la visión, presumiblemente fuera del agua. La postura de esta bañista resulta un tanto artificial, su cadera está girada hacia el espectador mientras que la parte superior de su torso se gira; parece estar más próxima a la pose de una figura recostada —recordemos las Venus yacentes— que a la de una sumergida.

**Fig. 89. *Figure in moorland water I* de Maxwell Doig (Huddersfield, 1966).** Doig es un artista hiperrealista interesado en retratar la quietud y el silencio, en consecuencia, podemos ver en su trabajo una gran cantidad de figuras solitarias. Aquí hemos incluido una pintura vertical que muestra una visión cenital en la que la protagonista se sitúa centrada, mientras un trozo de tierra cierra la composición en la parte inferior. Este punto de vista subraya la silueta curva de la mujer, contrastando la redondez de las nalgas con la estrechez de la cintura. Destaca, sobre todo, el cromatismo de la obra, aquellas zonas del cuerpo de la mujer que están en contacto con el aire son grisáceas, tienen una falta de color que procura a la figura un aspecto mortecino. Por el

contrario, las partes que se sumergen en el agua negra adquieren una tonalidad más cálida, que en algunos lugares se torna rojiza. El efecto que produce es un tanto siniestro debido al fuerte vínculo que puede darse entre el color rojo y la sangre. Las altas concentraciones de algunos minerales pueden producir el tinte del agua, no obstante, teniendo en cuenta el tratamiento otorgado al cuerpo, no parece que la representación fidedigna de la naturaleza sea el objeto de la obra.

**Fig. 90. *Blue velvet* de Martine Emdur (Sídney, 1966).** Esta obra muestra el cuerpo de otra mujer visto desde el interior del agua y sin la cabeza. Contrastan los tonos fríos del agua con la calidez de los del cuerpo, así como la oscuridad del fondo con la claridad de parte del personaje y del reflejo. La figura se sitúa de frente al espectador conformando una disposición triangular con la extensión de sus brazos, mientras que las piernas y pies en primer plano impiden la visión de su sexo. En esta ocasión la disposición corporal no se muestra propicia a representar el cuerpo desnudo como objeto de contemplación.

**Fig. 91. *Making waves* de Paul Roberts (Tiverton, 1948).** Roberts es un artista hiperrealista cuyas obras a menudo parecen fragmentos o escenas extraídas de una narrativa más amplia. Advertimos cómo se divide diagonalmente en dos partes, la de la izquierda comprende el cuerpo de la mujer y una superficie acuática con mayor concentración de ondas. Mientras que la de la derecha se divide, asimismo, diagonalmente, en un lado observamos un reflejo de tonos oscuros y grisáceos y en el otro un agua azul más calmada. Destaca el contraste cromático, la profundidad e intensidad del azul, con la oscuridad del negro y la claridad del cuerpo de la protagonista. La escena muestra un punto de vista alejado y superior, que permite ver el cuerpo desnudo y de espaldas de una mujer que nada en dirección a la masa de color oscuro. Los contornos de su cuerpo están difuminados y el único elemento que se observa con nitidez es el cabello.

**Fig. 92. *Woman falling into a dream* de Eric Zener (Astoria, 1966).** Zener es un artista fotorrealista americano en cuya obra hay una gran cantidad de pinturas que exploran la fusión entre la figura humana y el agua. Aquí llama la atención el agudo contraste entre la claridad y el detalle de la figura y la oscuridad y la indefinición del fondo sobre el que se destaca. Compositivamente, el cuerpo se corta a la altura de los tobillos, por la cabeza y uno de los brazos, y se dispone a camino entre la horizontal y la diagonal. Representa un cuerpo rígido que cae sobre sus espaldas en una posición elegante, arqueando la espalda y resaltando el busto, a la vez que expulsa una serie de burbujas, que son a su vez testimonio de este movimiento. A juzgar por su anatomía, este cuerpo esbelto y en forma pertenece a una mujer joven. En esta ocasión, la figura sumergida puede funcionar, si nos remitimos al título, como una metáfora.

**Fig. 93. *Swim* de Anna Bjerger (Skallsjö, 1973).** En esta pintura predominan los tonos verdes y contrasta la solución figurativa del personaje con la abstracción del fondo. Este último está

compuesto de pinceladas sueltas de tamaños variables, algunas de las cuales gotean y otras son relativamente transparentes. Se agrupan conformando zonas de color y morfología variables y transmiten sensación de luminosidad y reflejos acuáticos. Una franja con predominancia del blanco y mayor claridad divide en dos la superficie, la zona alta con predominio del verde, mientras que en la zona baja la presencia de ocre y amarillos es más notable. En la figura vemos también un marcado contraste entre la zona más próxima al fondo marino, en tonos oscuros y la contraria, muy iluminada. Este personaje, con las piernas y los brazos estirados y ligeramente inclinado hacia abajo, parece zambullirse en el agua para bucear. La definición de la anatomía corporal es escasa y en el rostro no se distingue ningún rasgo. En detrimento de la definición del personaje se otorga mayor importancia a las sensaciones cromáticas y lumínicas, así como a la sensación de libertad que transmite. En esta ocasión la artista no parece interesada en retratar las cualidades de un cuerpo determinado, sino en las sensaciones que la actividad y el entorno son susceptibles de producir.

**Fig. 94. *Next bathers, five (dive)* de Carroll Dunham (New Haven, 1949).** Es una pintura que tiene un carácter naif, así como cierto aspecto de ilustración. Hace uso de colores claros y saturados que aplica de manera bastante homogénea, aunque con matices, combinándolos con un dibujo deformado a trazo oscuro. Representa a una mujer desnuda en pleno salto, antes de caer al agua y vista de espaldas. Sobre su cuerpo blanco y con las extremidades separadas se destaca la vulva, el ano y el pezón con el uso de un color rosa. En esta escena veraniega y lúdica no se resalta la belleza de la protagonista sino sus caracteres sexuales, aunque también su dinamismo.

**Fig. 95. *Channel swimmer* de Charles Garabedian (Detroit, 1923 - Santa Mónica, 2016).**

Es una obra de gran formato conformada por dos paneles. El fondo está constituido por una masa de agua verde con pinceladas sueltas que crean diversos matices. En la zona de la izquierda flota un elemento de madera con forma circular, como si fuese una piscina o cuenco de gran tamaño. En la parte de la derecha, realizado con una figuración deformada, vemos un personaje con un pantalón corto de color azul. La mayor parte de su cuerpo está bajo el agua mientras que el brazo y el trozo de espalda que sobresale se diferencian por tener un tono más claro. Dicha extremidad, las burbujas que salen de su boca y el título, sugieren que está nadando. La posición de su cuerpo, encogido, con las piernas flexionadas y zambas y la cabeza extremadamente doblada, le confieren un aspecto teatral o ingenuo.

**Fig. 96. *Woman in water* de Katherine Bradford (Nueva York, 1942).** Es la más sintética de las hasta ahora incluidas. El dibujo está delimitado por una gruesa línea negra y su interior se conforma por un color rosa y en algunas zonas del mismo azul del fondo. Este último tiene un tono más o menos uniforme, a excepción de un leve contraste que representa la parte del cuerpo sumergida en el líquido. La figura está algo inclinada hacia debajo, con ambos brazos extendidos y

cortada a la altura de los dedos por la parte izquierda. Carece de rasgos y de volúmenes modelados por claroscuro. Aquí, aquella imagen lúdica de la bañista parece reducirse casi a icono, a una representación sintética que carece de atractivo sensual porque está reducida a un signo.

Vamos a proceder con las conclusiones de esta sección. En la mayoría de estas composiciones podemos ver figuras que descansan o disfrutan del entorno o del clima en lo que parecen momentos de ocio. Del grupo temático 8 en adelante, en casi todas las obras vemos un contacto entre los personajes y el agua. Es más, en las dos últimas predominan escenas en las que las protagonistas están totalmente sumergidas en dicho medio. En general, estas obras parecen también vinculadas con el empleo del tiempo de ocio en actividades al aire libre. La mayoría de las representadas están desnudas, exceptuando las de Gorman, Bjerger (*Afloat*), Pouchous (*Douche*) y Garabedian. En algunas podemos observar la presencia de telas. En cuanto a la identidad de los personajes representados, podemos comprobar cómo algunos de ellos parecen genéricos, no tienen rasgos faciales o estos no resultan especialmente identificadores. Así podemos verlo en las obras de Kirchner, Mueller, Cézanne, Prendergast, Malevich, Richter o Bradford. Además, sobre todo en las obras del último grupo, los rostros o cabezas de las bañistas no se muestran o permanecen poco visibles. No obstante, en otros muchos, sí parecen individualizados. Ejemplos válidos serían los de Pouchous, Welliver o Donaldson.

Tal y como hemos tenido ocasión de comprobar en el conjunto de estos grupos temáticos, las obras que conforman este apartado comprenden planteamientos y soluciones plásticas muy diversas. En este sentido no podemos afirmar la existencia de la bañista como tema o género —entendido en un sentido tradicional—, pero lo que sí observamos es un interés en la representación de los cuerpos desnudos de mujeres en espacios al aire libre y en relación con el agua. La gran variedad de obras incluidas constata la no adscripción de los artistas a algún tipo de género o corpus establecido; característica propia del arte contemporáneo. Pese a todo, tampoco podemos verlas como representaciones aisladas y dependientes de la voluntad particular, ya que hemos de tener presente la existencia de un pasado y de una tradición pictórica que no parece razonable imaginar se haya desvanecido en la nada. En este sentido hemos podido constatar cómo las referencias mitológicas al baño de las diosas, de las ninfas o de otros personajes como las sirenas, no tienen mayor representación en la actualidad.

No obstante, continuamos contemplando mujeres desnudas, pero esta vez son imágenes profanas. Las Dianas o las Susanas se diluirán para dar lugar a escenas campestres o picnics como el que pintó Manet en el s. XIX y cuyo eco hallamos en nuestra muestra en obras como las de Welliver o Heidkamp. Asimismo, gracias a la liberalización de las costumbres y a la consecución de derechos por parte de las mujeres, podemos contemplar escenas de mujeres que nadan con libertad.

Personajes autónomos que hacen un uso personal de su cuerpo fuera del entorno doméstico. En espacios naturales o en piscinas, este tipo de actividad refleja la cultura de nuestro tiempo, que valora el ocio y el deporte como iniciativas saludables.

Recapitulando, hoy en día continuamos encontrando representado el tema de las mujeres desnudas bañándose o reposando entre los árboles, aunque el modo de hacerlo se ha diversificado notablemente y los artistas no suelen referirse a relatos o acontecimientos particulares. Esta libertad creativa y estilística que caracteriza al arte contemporáneo es correlativa a la apertura del significado de las obras. Por un lado, podemos encontrar representaciones en las que el tratamiento del tema es más tradicional —visto desde nuestro punto de vista actual y no desde el que pudieron tener en el momento de su creación—. En este sentido, podemos referirnos a las pinturas de Renoir, Kirchner o Iturrino, que representan a personajes pasivos, tendidos sobre la hierba. Asimismo, Welliver reúne en un mismo espacio representativo a varias mujeres desnudas y hombres vestidos. Otras, como las de Collier, Draper o Belkovsky, recuerdan a la tradición pictórica simbolista o al realismo clásico. Por otro lado, también hallamos pinturas más innovadoras o que reflejan la sociedad contemporánea. Este podría ser el caso de *Naked Picnic* de Heidkamp, donde vemos un grupo mixto de personas semidesnudas. Algunas de ellas recuerdan a escenas de vacaciones o tiempo libre cotidianas, como, por ejemplo, *Alligator eyes* de Valko, *After the swim* de Whiteley o *Holidays are fun* de Gorman. Asimismo, también podemos referirnos a obras como *Linger 2* de Emdur, que aunque muestra a una mujer independiente realizando una actividad física al aire libre, aparentemente sin constricciones, lo hace de tal manera que su cuerpo se transforma, una vez más, en objeto de contemplación. También encontramos otro tipo de obra, como *Swim* de Bjerger, *Next bathers, five (dive)* de Dunham o *Channel swimmer* de Garabedian, donde el modo de representar al personaje resulta original, sin incurrir en tipos estandarizados. Por último, podemos referirnos a aquellas que resultan más ambiguas o que plantean escenas en las que no queda claro que es lo que ocurre. Un buen ejemplo serían las de Ott, Kanevsky y Dumas.

Continuando con esta reflexión, reparamos en que, por un lado, la representación de mujeres desnudas en estos paisajes al aire libre puede contemplarse como un indicio de libertad, del disfrute del propio cuerpo y del entorno; son personajes que se representan al margen de lo doméstico, de la familia o de otras tantas atribuciones vinculadas al género. Por el otro, son susceptibles de producir escenas erotizadas de mujeres que se representan en armonía con una naturaleza que se les supone próxima. Una manera más de incidir en el supuesto vínculo Mujer/naturaleza/sexo. No olvidemos que las escenas de baño, tanto en interiores como en exteriores, son excusas para representar la desnudez del cuerpo, casi siempre de mujeres, el



número de desnudos masculinos en este tipo de escenas es ínfimo.

En este sentido, hemos visto cómo algunas de las obras insistían en la idealización del cuerpo, mostrándolo como bello objeto de contemplación. Así podemos verlo, por ejemplo, en las obras de Ott, Draper, Belkovsky, Cieciorca o Zener. En estos casos se representan cuerpos jóvenes y delgados, bien proporcionados y con una piel homogénea, de apariencia perfecta. Muchas otras, entre las que incluimos las de Kokoschka, Sinnott, Richte, Heidkamp, Bjerger, Welliver, Henning o Deyneka, muestran anatomías más reales, que no insisten en la pretensión de idealizar el cuerpo. Asimismo, artistas como Kirchner, Cézanne o Bradford, hacen un uso de la materia, del color o de la figuración de una forma ajena a las calificaciones de bello o feo. Cabe también señalar aquellas que hacen un uso deformado de la figura, como el que vemos en las obras de Whiteley, Bradford, Dunham o Garabedian.

No obstante, hallamos también aquí una característica que se repetirá en muchos de nuestros análisis, y es que la mayoría de las representadas son jóvenes. La única excepción manifiesta es la de Lucassen, que representa a una mujer en cuyo rostro se marcan las huellas de la edad. Quizá también la de Welliver, que muestra a tres mujeres que en función de su peinado y pecho voluminoso podrían ser identificadas, aunque no necesariamente, con el estereotipo de la mujer ama de casa de mediana edad y no con la jovencita.

Si reparamos en el tipo de actitudes mantenidas, advertiremos diversas tendencias. Por un lado, en muchas de ellas observamos personajes tediosos o pasivos, abandonados a la inactividad. Por ejemplo, muchas se muestran pasivas, con una expresión de apatía, como las de Renoir, Kirchner, Mueller, Clem Clarke o Welliver, por citar algunas. En algunos casos el descanso rebasa el relax y se torna apatía, tal y como advertimos en los personajes de Renoir, Clarke o Welliver. Es estas ocasiones no resulta demasiado verosímil interpretarlas como actividades lúdicas, sino que más bien, lo que parecen reflejar es la falta de iniciativa de las representadas. Aquellas que presentan una actitud más activa o dinámica son las que se representan nadando en el agua, así lo vemos, por ejemplo, en las pinturas de Zokosky, Abrahams, Gorman, Bjerger, Roberts, Dunham o Garabedian. También, las que están duchándose, es decir, las de Whiteley y Pouchous (*Douche*); otras, como las de Bjerger (*Bather*), Alexandrovich Deyneka o Donaldson; así como las de Prendergast, Sinnott o Richter, que muestran algún personaje en movimiento. Pese a todo, el movimiento es, en general, bastante recatado y delicado, pocas hacen acopio de una actitud decidida como la que vemos en las obras de Bjerger (*Bather*), Alexandrovich Deyneka, Dunham o Garabedian.

En este conjunto de obras, la mayor parte de ellas no se muestran cómplices de ningún espectador, no parecen ser conscientes de la posibilidad de estar siendo observadas. Aunque encontramos otras que sí enfrentan su mirada de manera manifiesta, por ejemplo, en las obras de Mueller, Iturrino u Ott, en la de este último con una actitud bastante presuntuosa. La de Valko podemos interpretarla como parte de un juego. En la de Gorman, aunque los ojos permanecen ocultos por la sombra, su actitud corporal indica que se dirige a quien la observa, como si estuviese posando para ser fotografiada. En *Figure laving* de Welliver la protagonista dirige su vista hacia arriba, en dirección a quien la observa desde una posición más alta. Mientras que las Nereidas de Bussiere incitan al espectador con sus sugerentes poses y miradas, cargadas de erotismo. Por último, la de Eilshemius, también enfrenta su rostro frontalmente pero no queda claro con qué intención, como seductora adquiere un carácter bastante ridículo. En muchas de estas obras, independientemente de si la representada se sabe observada o no, los personajes se muestran accesibles a la mirada y sus cuerpos pueden ser observados como alicientes eróticos. En general, podemos advertir una predilección por escenas poco activas y en las que los cuerpos desnudos y sus características sexuales son bien visibles. Si bien cabe recordar que también encontramos otro tipo de obra, como las realizadas por Bjerger, Dumas o Bradford; tres mujeres en cuyas obras la representación de la bañista trasciende la componente erótica y exhibicionista.

Por último, dada la importancia que tiene el agua en estas representaciones, podemos diferenciar las aguas cristalinas, de colores brillantes y atractivos, susceptibles de provocar sensación de frescor, de limpieza; de las opacas o grisáceas, de aspecto menos tentador.

Por otro lado, es posible distinguir entre aguas quietas donde impera la calma extrema, de otras que se muestran en movimiento, como vemos, por ejemplo, en *Afloat* de Bjerger. Asimismo, hay aguas naturales y artificiales, con cloro, como la que vemos en la piscina de Valko. Además, podemos señalar también las aguas negras u oscuras, en ocasiones estancadas. Estas últimas son susceptibles de generar sensaciones negativas o de incertidumbre y las podemos observar en obras como las de Collier, Kanevsky, Dumas o Doig. A este respecto cabe recordar que en el mito el agua es fuente de vida, pero también de muerte, de ahogamiento.

#### 5.1.1.3. La insinuación sexual de la dormida

En este apartado vamos a tratar el tema de las durmientes. Nos centraremos en representaciones de personajes que duermen o parecen dormir mientras su cuerpo se dispone de manera calculada como un aliciente visual. La mayor parte de las veces reposan en sentido

horizontal y sin ropa. La ausencia de la protagonista puede funcionar como un mecanismo para hacer a la figura más accesible y vulnerable, ya que no ofrece resistencia física ni psicológica. En este sentido puede establecerse un vínculo con la tipología de la muerta, que analizamos en el apartado *Estado de suspensión*, pero que no incluimos en el presente trabajo.

Este tipo obras a menudo tienen una fuerte impronta voyerista, situando al espectador en un lugar privilegiado o como mirón. El hecho de acceder a un momento de la vida privada de otra persona podría producir una sensación placentera, el placer furtivo de la mirada, pero también sería susceptible de provocar cierta inquietud ocasionada por la transgresión del espacio ajeno. Esta última suele ser menos habitual, al menos en el tipo de obra que analizamos. Además, en ocasiones la postura corporal de la representada resulta ambigua, en lugar de reflejar descanso parece indicar una tensión cargada de deseo sexual. Dividiremos la muestra en dos apartados, distinguiendo: *Escenas al aire libre* y *Escenas interiores*, concentrándonos, sobre todo, en este segundo.

#### 5.1.1.3.1. Escenas de durmientes al aire libre

Este apartado se compone del *Grupo temático 15. Escenas al aire libre X*, con tres obras en las que podemos ver varias figuras reposando en espacios abiertos. Una de ellas está en un jardín o similar y otra en la playa, mientras que la restante no lo especifica. Las tres tienen las piernas separadas y dos de ellas, al menos uno de los brazos, elevados sobre la cabeza mostrando una apertura corporal que fácilmente adquiere implicaciones sexuales.

**Fig. 97. *Le Jardin des Hespérides* de Felix Labisse (Marchiennes, 1905 - Neuilly-sur-Seine, 1982).**

Es una obra figurativa realizada con un colorido claro y alegre. Los elementos se distinguen con claridad unos de otros, están realizados con detalle y con un estilo algo naif. El punto de vista está ligeramente tomado desde arriba y la escena recorta el cuerpo de la representada por ambos lados, acercándola. Sobre un césped, contrastado contra un cielo celeste, se destaca el cuerpo desnudo y de volúmenes sintéticos de una mujer con el rostro maquillado. Su cabeza está ladeada y los ojos cerrados, como si durmiese, mientras que sus brazos se elevan y las extremidades inferiores se separan, dejando al descubierto un sexo simplificado en una mancha algo más oscura y difuminada. La torsión de su cuerpo puede recordar a aquellas “ninfas de la espalda quebrada” que definía Dijkstra. En la parte de la derecha vemos un árbol cuyas ramas cargadas de frutos caen hacia abajo, próximas a la vulva. Advertimos que la punta de las hojas también se dirige en dicha dirección. En el cielo vemos una mariposa revolotear y sobre el suelo diferentes tipos de flores, todo ello termina de configurar este espacio idílico y natural. El título: *Le jardin des*

*Hespérides*, nos sitúa en un entorno particular. Según la mitología griega El jardín de las Hespérides era un huerto de la diosa Hera cuidado por tres ninfas y custodiado por un dragón. Su carácter distintivo venía otorgado por uno o varios manzanos cuyos frutos eran de oro y proporcionaban la inmortalidad.

**Fig. 98. *The sunbather* de Jan Nigro (Gisborne, 1920 - Takapuna, 2012).** Muestra a una mujer tomando el sol, la dominancia cromática naranja es susceptible de reflejar la sensación de calor. La figura, de factura sintética, se sitúa en la parte alta de la composición y está cortada a la altura de los muslos. Sus rasgos faciales están apenas esbozados mientras que el pubis se resalta con la oscuridad del vello y los pechos por la blancura de la marca dejada por el bikini. Su piel bronceada sobresale en contraste con la claridad de la toalla, en la que vemos una figura estampada que se empareja con la protagonista.

**Fig. 99. *Beach 99* de Hilo Chen (Yee-Lum, 1942, estadounidense).** Es una pintura hiperrealista. En el trabajo de esta artista encontramos una gran cantidad de obras tituladas de manera equivalente, pero cambiando la numeración. Este modo de designarlas sugiere cierto tipo de producción seriada o impersonal, en la que la identificación personal carece de importancia. La protagonista está vista desde arriba y ocupa una de las diagonales de la composición. La toalla sobre la que yace recuerda a la bandera americana y debajo de su cabeza vemos otra doblada, de color verde intenso, que atrae la atención hacia su rostro de aspecto extasiado, con los ojos cerrados y la boca abierta. Los pezones erectos, las piernas separadas y la mano que se acerca a la vulva, contribuyen en la creación de este ambiente erótico. La nevera y las latas de refresco sugieren un momento de descanso.

#### 5.1.1.3.2. Escenas interiores de durmientes

Los dos siguientes grupos que incluimos están conformados por obras en las que se representan personajes, aparentemente dormidos, pero en posiciones sexualmente sugerentes. Algunas de ellas están oportunamente tumbadas y desnudas, pero su expresión no resulta demasiado manifiesta; mientras que otras adoptan unas poses o expresiones en las que la componente erótica se hace patente. Hemos distribuido las obras en dos grupos intentando mostrar las similitudes en la forma de disponer el cuerpo. En el *Grupo temático 16. Personajes dormidos I*, advertimos que la mayor parte de las protagonistas están cubiertas por alguna sábana o prenda, mientras que en el siguiente se muestran totalmente desnudas. Y podemos ver cuatro figuras vestidas con batas o chaquetas, cinco que están parcialmente cubiertas por sábanas, mientras que la de Picasso está vestida, aunque pueden observarse sus pechos. Todas ellas, a excepción de las dos últimas, están acostadas sobre camas o colchones y se observa la presencia

de sábanas arrugadas o desplazadas que indican movimiento o agitación previa al estado de inactividad en el que se muestran. En todas ellas podemos observar los pechos y en casi todas observamos también el abdomen, el sexo y la cabeza ladeada hacia uno de los lados. De estas trece obras, nueve tienen los brazos alzados o separados del cuerpo permitiendo una mejor visión de sus anatomías y una mayor apertura corporal, mientras que cuatro tienen alguno de sus brazos por debajo de la altura del pecho, acercándose a los genitales.

**Fig. 100. *Mika nue sur un diván* de Kees van Dongen (Róterdam, 1877 - Montecarlo, 1968).**

En esta pintura podemos observar cómo la pincelada, corta y pastosa, conforma los diversos elementos de manera sintética. Se divide de manera horizontal por el uso del color, en la parte superior predominan los tonos amarillos, mientras que en la inferior observamos unas sábanas blancas azuladas sobre las que se destaca un cuerpo bordeado por una línea gruesa y oscura. La carne de esta mujer, que yace tumbada con los brazos elevados, adquiere tonos verdosos, amarillentos y grises, que hacen que su cuerpo adquiera un aspecto poco saludable. Los rojos son utilizados para resaltar el cabello, vello púbico, labios y mejillas. Cabe recordar cómo este color de pelo era a menudo asociado con la mujer fatal. En esta obra, así como en la siguiente, vemos cómo una sábana cubre su cuerpo hasta la cadera, pero dejando el pubis visible.

**Fig. 101. *Overflow* de Andrew Wyeth (Chadds Ford, 1917 - Chadds Ford, 2009).** Es una acuarela realista en la que el artista combina zonas en las que el aspecto gestual o azaroso del pigmento cobra poca relevancia como, por ejemplo, el cuerpo de la mujer o la sábana; con espacios como el de la pared del fondo, que es una superficie casi abstracta en la que combina partes más aguadas, con salpicaduras y trazos gestuales. Observamos un predominio de los tonos sepia, aunque también vemos la presencia de azules. La escena se divide claramente en tres planos, en el primero se sitúan la protagonista y la cama, en el segundo la pared y la ventana, y en el restante el paisaje del fondo. La mujer, tapada con una sábana hasta la altura de la cadera, pero dejando ver parte de su pubis, yace con los brazos por encima de los hombros, resaltando así la horizontalidad y permitiendo una mejor visualización de su cuerpo; a lo que también contribuye el viraje del cuerpo hacia el espectador. La escena muestra a una mujer joven y desnuda tumbada en una posición que favorece su contemplación, en una pose que en principio parece relajada, no obstante, si nos fijamos en la expresión de su boca, de gran tamaño, da la sensación de estar estirada, como si su expresión facial denotase cierta tensión. Cabe, asimismo, destacar la importancia de la luz y de los agudos contrastes que genera, la iluminación resalta uno de los perfiles del cuerpo de la figura, la sábana y la almohada sobre la que se apoya; además, las zonas de oscuridad situadas tanto por arriba como por debajo funcionan en este mismo sentido. A través de la ventana, cuya parte inferior coincide con el medio horizontal de la composición, observamos un paisaje vegetal en el que impera una gran oscuridad, a excepción de un pequeño

claro de luz en una esquina. Poco más abajo de este hueco despejado vemos un río, que tal vez dé título a la obra. La oscuridad del paisaje en contraste con la claridad que entra produce un efecto enigmático, además, la iluminación del cuerpo de la mujer no se corresponde con la fuente de luz que proviene del exterior.

**Fig. 102. *Sleeping nude* de Lucian Freud (Berlín, 1922 - Londres, 2011).** Es una pintura realizada en los años cincuenta, que tiende a la sintetización de los volúmenes creando una superficie de tacto delicado. Al contrario que en las obras posteriores, aquí podemos apreciar cierta idealización o contemplación de la belleza corporal. En una atmósfera gris azulada destaca el cuerpo claro de una mujer tumbada sobre una cama y cubierta de la cadera hacia abajo por una manta. Tiene los ojos cerrados, como si durmiese ajena a lo que la rodea, no obstante, una de sus manos se posiciona de manera que oculta los genitales. Al fondo vemos una chimenea apagada cuyo interior produce la zona más oscura de la composición alterando la calmada horizontalidad del primer plano.

**Fig. 103. *Nu allongé* de Balthus (París, 1908 - Rossinière, 2001).** Es una pintura de tonalidades oscuras y amarillentas, en la que la sábana blanca destaca un cuerpo modelado por claroscuro. El color inusual y poco natural de la figura, semejante al de la pared o los muebles, le proporciona un aspecto extraño, falta de vida. La joven de pechos y caderas poco desarrollados se mantiene, con una pose enrevesada y artificial, al borde de la cama. El perfil superior está inclinado hacia abajo produciendo cierta sensación de caída, mientras que el inferior funciona contrarrestando este efecto. Cabe señalar que el pubis abierto y ensombrecido de la chica ocupa el centro de la composición, cuya presencia se acentúa por la intensidad del blanco que despunta entre sus piernas.

**Fig. 104. *A* de Simon Dinnerstein (Brownsville, 1943).** La protagonista de esta obra tiene una pose que recuerda a la anterior; desnuda, con los ojos cerrados y al borde de un sofá del que parece próxima a caer. Tiene un aspecto nebuloso y fantástico, quizás onírico, producido por la falta de nitidez de algunas zonas y por la continuidad que existe entre algunos elementos. Por ejemplo, si nos fijamos en la tela que cubre el sofá, cuyas arrugas describen formas que en algunas partes recuerdan a las vetas de las hojas, veremos cómo se transparentan diversos objetos o incluso un personaje arriba a la derecha. Además, las arrugas o líneas no se limitan al textil sino que se expanden por el resto de la escena implicando a la figura y al resto de elementos. El cuerpo de la mujer, destacado por luminosidad y con unas tonalidades verdes y azuladas que lo hacen parecer casi incandescente, se sitúa al borde de un sofá. El tronco se posiciona en la mitad superior de la composición, mientras que uno de los brazos y una de las piernas se descuelgan ocupando la inferior. En ambas obras, la pierna que cae provoca que el tronco se gire permitiendo

un grado de visión más amplio; además, observamos cómo los pliegues que las telas conforman entre sus piernas se alinean —en los dos casos— apuntado hacia los genitales.

**Fig. 105. *Desnudo acostado* de Darío Morales (Cartagena de Indias, 1944 - París, 1988).** Es un dibujo en el que la figura se ajusta a los cuatro lados de la composición. El personaje, tumbado horizontalmente, tiene los brazos dispuestos como si cayesen por su propio peso, relajados, pero en una postura poco natural; mientras que las piernas están posicionadas deliberadamente y no parecen propias de una pose de descanso. Además, el cuerpo está girado hacia el espectador de forma que el sexo abierto, resaltado por el tono oscuro, se hace totalmente visible. Todo ello hace muy difícil que resulte convincente como mujer dormida o relajada.

**Fig. 106. *Reclining nude* de Max Beckmann (Leipzig, 1884 - Nueva York, 1950).** Es una obra de colores poco saturados y grandes contrastes, en la que el aspecto general es de dureza y rotundidad, en muchas zonas el dibujo está delimitado por una línea gruesa y negra que separa de manera evidente unas superficies de otras. El contraste entre el negro y el resto de colores es, asimismo, significativo. Podemos advertir una disparidad entre el tratamiento del cuerpo, con un claroscuro sintetizado, y el del fondo, donde predominan los planos de color o la pincelada suelta. La figura se muestra cortada por arriba y por debajo, ocupando una de las diagonales de la composición. Tiene una postura extraña que, en la parte superior parece relajada y de la cintura para abajo refleja cierta tensión o consciencia para mantener la posición y no caer al suelo. Esta discrepancia, junto con la inclinación del soporte sobre el que se apoya la figura causa cierta sensación de inestabilidad. Por las razones recién aducidas, el rostro de la mujer, ladeado y con los ojos cerrados no resulta verosímil. Repararnos en que la pared blanca del fondo, junto con uno de los lados de la mesa o mueble del primer plano, delimita una línea de dirección vertical; en sentido horizontal, esta misma pared en relación a la butaca azul en la zona izquierda y en la restante, la almohada blanca dispuesta bajo su brazo, definen la que corta con la anterior. Comprobamos que, en la conjunción de ambas se ubica, estratégicamente, el sexo de la figura.

**Fig. 107. *Sasha (in New York)* de Frank Bauer (Recklinghausen, 1964).** Esta obra hiperrealista representa un plano próximo, tomado desde arriba, de un interior en el que predominan los blancos azulados. Sobre una cama revuelta yace una mujer cuyo cuerpo se destaca cromáticamente de las sábanas, con el pelo enmarañado sobre el rostro y vestida con una chaqueta de pelo amarillento. Su cabeza se gira en el sentido contrario al de una de sus piernas, mientras que una de sus manos se apoya próxima al área genital y la otra cuelga de la cama con un paquete de cigarrillos; poco más abajo vemos una lata abierta que parece de cerveza. Los datos escénicos sugieren que esta mujer ha estado o está de fiesta y posiblemente borracha, a juzgar por su cabello enmarañado y por la prenda de abrigo que desentona con su desnudez y con el lugar donde yace.

**Fig. 108. *Carla de Evan Wilson (Tuscaloosa, 1953)*.** Esta pintura también es hiperrealista, aunque tiene una apariencia menos fortuita y más artificial y calculada que la precedente. Representa a una mujer joven, con el pelo estirado alrededor de su cabeza, en una torsión. Lleva una bata, que abierta y dispuesta de modo ordenado a los lados, deja ver su cuerpo desnudo. El interior naranja contrasta con el exterior negro, estampado o bordado, y enmarca el cuerpo de la mujer que es, asimismo, resaltado por el blanco de las sábanas de alrededor. Entre las sábanas o cobertores cuidadosamente dobladas a sus pies vemos dos que llaman particularmente la atención por el brillo de su material, son la roja y la dorada. La bata o kimono, junto con estas ostentosas colchas, transmite cierta sensación de lujo, que observando la estancia en conjunto con los muebles causa, más bien, una impresión kitsch mezclada con cierto gusto anticuado o tradicional. Cabe señalar que una de las rosas del florero parece apuntar en dirección a la mujer.

**Fig. 109. *#218 de Piot Brehmer (Bytom, 1965)*.** Es otra obra de factura hiperrealista. Vista desde arriba y sobre un fondo oscuro, nos muestra una escena en la que una mujer desnuda, pero con zapatos de tacón, gafas de sol y una corona de plumas como las de los nativos americanos, yace sobre un sofá granate. En la parte de la izquierda observamos una mesa con gran cantidad de revistas. Lo cierto es que ni la postura, contorsionada y cubriéndose uno de sus pechos, ni el atuendo, parecen los más indicados para echarse a descansar.

**Fig. 110. *Sweet dreams de Tomas O'Maoldomhnaigh (Limerick, 1956)*.** O'Maoldomhnaigh es un artista figurativo de origen irlandés en cuya obra es relativamente sencillo encontrar desnudos de mujeres. *Sweet dreams* muestra una visión cenital y próxima de una mujer, cortada a la altura de los muslos. Su cuerpo se destaca por cromatismo y luminosidad contra el gris de la tela y su pecho adquiere mayor presencia en contraste con la sombra inmediatamente superior. El tono rosa de la sábana que la cubre y que se repite en dos de los ángulos, centra la mirada y cierra la composición. Esta mujer, aparentemente inmersa en un dulce sueño, ladea su cabeza mientras dirige una mano al pecho y la otra a los genitales.

**Fig. 111. *Nu au repos de Balthus (París, 1908 - Rossinière, 2001)*.** En las dos últimas obras en lugar de observar a mujeres tumbadas las observamos sentadas sobre sillones, ambas con los ojos cerrados y la cabeza ladeada. *Nu au repos* es una pintura con un cromatismo entonado y poco saturado. El fondo tiene un aspecto bastante plano, mientras que en la figura y el sofá el claroscuro y las sombras cobran más importancia. La imagen tiene cierto aspecto surrealista producido por la ausencia de sombras sobre el suelo, lo que hace que la figura y el asiento parezcan suspendidos en el aire. La escena muestra a una joven cuya anatomía parece la de una adolescente, vestida con una bata blanca cuya luminosidad centra la mirada hacia el personaje. Como sucedía en la anterior obra de este artista, el sexo de la figura ocupa el centro compositivo.



**Fig. 112. *El sueño de Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973)*.** La última obra es bastante diferente en relación con las anteriores, pero resulta muy sugerente. Esta pintura, realizada con el característico estilo de Picasso, combina superficies planas de color, con otras degradadas, con líneas, con motivos estampados o patrones que se reiteran. Podemos observar dos planos diferenciados, en el más próximo al espectador una figura pintada en tonos apastelados se destaca sobre un sillón de rojo y amarillo saturados; mientras que el fondo está realizado con colores más neutros, ocupando un lugar menos significativo. Representa a una mujer con la cabeza ladeada y las manos próximas a sus genitales, si reparamos en estas últimas advertiremos que tienen seis dedos en lugar de cinco, quizá un modo de sugerir movimiento. Además, si reparamos en la parte superior del rostro, seccionado en dos por una gruesa línea negra, podemos advertir su forma fálica.

El *Grupo temático 17. Personajes dormidos II*, se conforma de diez obras en las que vemos mujeres desnudas yacer pasivamente sobre soportes horizontales, en general, camas. En esta ocasión la mayor parte de los encuadres se aproximan desde los pies, quedando la zona genital más próxima al espectador que la cabeza. También aquí los brazos se separan o elevan haciendo el cuerpo más accesible. Asimismo, observamos cómo los rostros se ladean enfatizando la ausencia o abandono de la representada.

**Fig. 113. *Like an angel de Steve Hanks (San Diego, 1949 - Albuquerque, 2015)*.** Esta obra hiperrealista tiene cierto carácter romántico o idealizado. La mujer, con los brazos estirados y una sábana colocada a cada lado a modo de atributo celeste, parece adquirir también un matiz onírico. Estas extremidades metafóricas funcionan aquí sugiriendo que el personaje representado —aun sin serlo— tiene una apariencia divina. En una posición algo diagonal y ocupando más o menos el centro de la composición se sitúa esta mujer joven y desnuda, con un elegante cruzado de piernas que protege su pubis de la visión del público. Su cuerpo, de tonos cálidos, se destaca contra unas sábanas blancas y arrugadas que proyectan una multitud de sombras que tiran hacia el morado y en cuya reproducción el artista ha puesto gran interés.

**Fig. 114. *Red odalisque de Derrick Greaves (Sheffield, 1927)*.** En la obra de este artista advertimos un estilo totalmente diferente y sin rastro ya de la idealización que observábamos en la anterior. Es una pintura realizada en tonos cálidos que muestra a una mujer tumbada diagonalmente de manera que sus piernas separadas dejan ver su entrepierna. Su cuerpo está delimitado por una línea negra y homogénea, y su interior coloreado en una tinta granate oscura, mientras que el pelo se constituye por trazos amarillos. De detrás de su cabeza sale una línea amarilla que divide el fondo en dos, la de abajo de color rojo anaranjado y la superior de amarillo

oscuro. La ausencia de ojos, así como la uniformidad de la línea y de las superficies, hace más plausible observarla como icono.

**Fig. 115. *Narcissus* de Euan Uglow (Londres, 1932 - Wandsworth, 2000).** Aquí podemos apreciar el característico estilo de Uglow. Vemos cómo áreas de diferentes colores se reúnen para dar forma a los diversos elementos, sin utilizar apenas la línea. La impresión general es, observada desde lejos, la de estar observando una superficie sintética y limpia, pero, vista desde cerca tiene una apariencia fracturada y gran cantidad de manchas o pequeñas irregularidades. La imagen se divide en dos partes, en la mitad inferior vemos una mujer desnuda y de piernas abiertas sobre una cama; y en el fondo un hombre vestido contemplando su rostro, vacío, en el espejo. En general predomina una armonía de tonos amarillos y grises, a excepción de los azules que recaban la atención sobre ambos personajes. A pesar de que la mujer se halla estratégicamente predispuesta sobre la cama, entre ellos no se establece ningún vínculo. *Narcissus*, como dice el título, parece enfrascado en su propio reflejo, aunque en este caso no pueda contemplar sus propios rasgos.

**Fig. 116. *Femme couchée aux bras levés* de Jules Pascin (Vidin, 1885 - París, 1930).** Es una pintura figurativa que muestra, visto desde arriba, el cuerpo desnudo de una mujer tumbada en una cama, con los brazos elevados por detrás de la cabeza y las piernas separadas. Aunque genera cierta sensación de indefensión, su posición corporal parece una pose y no una postura relajada en la que el cuerpo descansa.

**Fig. 117. *Michiko (Im hotel)* de Frank Bauer (Recklinghausen, 1964).** En esta obra hiperrealista podemos ver un acusado contraste entre las luces y las sombras. La escena muestra a una mujer dormida en una habitación en penumbra, con la cadera girada respecto a los hombros y parte de su cuerpo iluminado. La apertura de la parte del pecho hace que su cuerpo resulte más fácilmente accesible, mientras que una de las manos se sitúa señalando los genitales. La proximidad y el punto de vista desde el que están mostradas sitúa al espectador en una posición tan próxima que parece únicamente ofrecer dos alternativas, o bien se trata del amante que la contempla o de un intruso.

**Fig. 118. *Reclining nude* de Michael Leventis (Accra, 1944).** Aquí el artista combina un personaje realizado de manera figurativa a base de manchas de color y claroscuro, con un fondo compuesto por planos de color homogéneos. La simplicidad del fondo contrasta con la cantidad de matices y de volúmenes del cuerpo, haciendo que este último sea el objeto de la mirada. Representa a una mujer vista desde arriba y tumbada de manera que su cuerpo se contorsiona formando un ángulo obtuso; de la cadera para abajo se sitúa verticalmente mientras que el resto del cuerpo gira hacia la izquierda. En esta ocasión su carácter como objeto sexual aparece resaltado por el círculo que rodea su área genital, transformando el rosa del fondo en blanco y dirigiendo la mirada hacia este

espacio seleccionado. Además, la franja vertical de color marrón que tiene continuidad en la sombra de las piernas, contribuye a dirigir la atención hacia esta zona.

**Fig. 119. *Untitled (Woman on a blue blanket)* de John Wesley (Los Ángeles, 1928).** Es una obra pop con el característico estilo sintético de Wesley. La escena muestra un plano próximo de una mujer desnuda, con los ojos cerrados y los brazos estirados, vista desde los muslos, de manera que el cuerpo adquiere perspectiva disminuyendo de tamaño hacia la cabeza. Una línea negra y homogénea delimita las formas, mientras que el color es aplicado en tintas planas; un azul celeste para el fondo y un rosa que confiere a la carne un aspecto artificial, sintético. Los negros se sitúan en el cabello y el vello y un tono de rosa más oscuro en la boca y los pezones erectos, llamando la atención sobre dichas zonas. En esta ocasión el punto de vista también aproxima al espectador y a la protagonista, con el añadido de que ahora el sexo adquiere gran protagonismo.

**Fig. 120. *Naked portrait with green chair* de Lucian Freud (Berlín, 1922 - Londres, 2011).** Es una pintura figurativa en la que un personaje yace sobre una cama situada diagonalmente. Su cuerpo se destaca contra la claridad de una sábana blanca y ambos sobre un fondo en el que predomina una tonalidad más oscura. El punto de vista, tomado desde arriba, junto con la proximidad del área de la pelvis, hace que esta zona adquiera un tamaño y un volumen que pone de relevancia el exceso de carne. La forma de pintar el cuerpo, con gran cantidad de materia y tonos que tiran al morado, amarillo o rojo, no tiende a exaltar la belleza corporal, como sucedía, por ejemplo, en la obra de Hanks; sino que subraya la carnalidad del cuerpo como materia y no como idealización. La actitud corporal de abandono, de peso, operan en este mismo sentido. La forma de representar el vello púbico también llama la atención, si observamos las obras de otros artistas que también lo muestran, podremos ver que tienden a plasmarlo como una superficie más o menos homogénea, sin embargo, Freud lo representa como pequeños rizos que se distribuyen por la amplia extensión pélvica. Además, el aspecto del mobiliario y del espacio es bastante ruinoso y lúgubre, parece un lugar viejo y poco cuidado; produciendo una impresión general de abandono. La escena genera cierta sensación de extrañeza e inestabilidad ocasionada por el contraste entre el gran tamaño de la mujer y la estrecha cama, en la que apenas cabe, y la todavía más pequeña butaca del fondo. También por el modo de disponer el cuerpo, que parece que cae hacia abajo.

**Fig. 121. *Valerie recumbant* de Jean Seidenberg (Nueva York, 1930).** La mujer de este dibujo no parece dormida, pero la incluimos porque guarda un gran parecido con la anterior, aunque la sensación que produce es muy diferente. La mayor parte de la obra está realizada en tonos grises bastante homogéneos, a excepción de la franja superior, que es más oscura. Algo descentrada hacia la izquierda, vemos a una mujer tumbada sobre una sábana, con una posición que recuerda a la anterior, aunque esta tiene el cuello estirado de tal manera que produce una sensación extraña. Su cuerpo, más flaco, y su vello púbico están tratados de modo muy diferente al anterior.

Además, la impresión que produce esta es de desidia, de falta de esperanza, por el contrario, el abandono de la de Freud no parecía vinculado a un estado de desaliento.

**Fig. 122. *Who needs art when you can make love* de Axel Void (Alejandro Dorda Mevs, Miami, 1986).** Void es un artista multidisciplinar de cuya obra hemos seleccionado este mural. Sobre la pared vemos una pintura de veintitrés metros de alto que muestra a una mujer desnuda agarrada a los bordes de un colchón. Tiene la cabeza ladeada y la boca tapada por una franja negra, está seccionada a la altura de la cintura de modo que su cuerpo se divide en dos y sobre su pubis una inscripción dice: *love*. En el pie tiene una nota que recuerda a las de los cadáveres de la morgue. Si en obras anteriores hemos visto como el cuerpo abandonado se teñía de posibilidades sexuales, en esta la contemplación del cuerpo muerto, maltratado, en la que el abuso parece patente, produce una impresión muy diferente.

En los siguientes párrafos extraeremos una serie de conclusiones. En las obras que componen estos tres grupos temáticos<sup>55</sup> hemos tenido ocasión de contemplar diversas versiones de mujeres desnudas que se representan como si durmiesen, con la cabeza ladeada, los ojos cerrados y el cuerpo abandonado. A continuación, vamos a señalar una serie de conclusiones extraídas de su observación conjunta. La mayoría de ellas están tumbadas sobre colchones o sábanas y se sitúan en lugares interiores. No obstante, también hemos analizado varias que descansan al aire libre. En algunas de ellas, como las de Morales o Wesley, no se ofrecen datos escénicos al respecto, aunque parecería más lógico situarlas en interiores debido a que muestran un momento íntimo de la vida privada. Desde el punto de vista —algo ingenuo diríamos— del observador, estas figuras son representadas así en un momento de descanso o soñando con una fantasía erótica; no obstante, parece preciso reconocer que estos personajes están dispuestos de una manera determinada en función de los requerimientos de quien observa/consume las obras. El sueño como coartada es un recurso efectivo para garantizar la inactividad y la languidez de la protagonista, cuyo cuerpo aparece entonces disponible y sin impedimentos, garantizando de esta forma la potestad del que mira. De modo que la Mujer dormida se presenta como un cuerpo sexualizado cuya accesibilidad está asegurada. Asimismo, puede resultar un aliciente o excitante en la medida en que aquel que mira está contemplando una escena íntima y, por lo tanto, presumiblemente vedada a la mirada colectiva. Además de esta vulnerabilidad expresada —ellas no son aparentemente conscientes— y del carácter transgresivo de la mirada —se observa algo privado—, podemos también sospechar cierto modo de justificar/exculpar el propio deseo.

---

<sup>55</sup> Como el primer apartado está conformado por un único grupo hemos optado por hacer las conclusiones parciales de ambos apartados de manera conjunta.

Aquellas obras en las que el personaje mujer se muestra en un estado de ensoñación erótica parecen más propensas a satisfacer el deseo del espectador que a representar el de la protagonista. Así, el espectador Varón tipo que contempla la obra puede sentirse impelido a satisfacer sexualmente a esa mujer, que con su expresión corporal lo estaría requiriendo. En este sentido reproducen la clásica dicotomía activo/pasivo, según la cual las mujeres se insinúan mientras los varones actúan. No solo eso, sino que además parece advertirse cierta tendencia a considerar a las representadas como genérico, es decir, como cuerpos de mujeres disponibles. De las obras del primer grupo temático, ninguna hace referencia a nombres propios de mujeres, en las del segundo solo tres lo hacen, son las de van Dongen, Bauer y Wilson. En el tercero el número se reduce a dos, Bauer y Seidenberg. Así, de veintiséis solamente cinco, menos del 20%, tiene una identidad personal. La mayoría son, entre otros, desnudos, sueños u odaliscas.

El rango de posturas corporales adoptado es variado, algunas descuelgan sus brazos a ambos lados del cuerpo, otras elevan uno o ambos por detrás de la cabeza, algunas levantan una de las piernas permitiendo una mejor visión de sus genitales, otras giran la cadera contorsionando el cuerpo, mientras que en otros casos mantienen las piernas estiradas con diferentes grados de apertura. Cabe señalar la frecuencia con la que las protagonistas se muestran de piernas abiertas o con los brazos separados mostrando las axilas, enfatizando con ello la apertura y disponibilidad del cuerpo. En muchas de ellas, como podemos, por ejemplo, observar en las de Labisse, Beckmann, Balthus, Bauer, Wilson o Hanks, la postura se revela artificial o estereotipada. La pose resulta inverosímil, en tanto en cuanto, lo que se resalta no es el descanso sino la disponibilidad del cuerpo. En este sentido hemos visto cómo la obra de Freud se distinguía del resto al mostrar un personaje no idealizado que, aunque con sus caracteres sexuales resaltados, parecía más próxima al abandono del cuerpo que a una insinuación erótica. En algunas el cuerpo aparece idealizado, así lo vemos en las de Chen, Bauer, Wilson, O'Maoldomhnaigh o Hanks; en otras sintetizado, como sucede en las de Nigro, Picasso, Uglow, Greaves o Wesley; pero por lo general no insisten en señalar la materialidad del cuerpo humano representando venas, vello corporal, arrugas, pliegues, durezas o acumulaciones de grasa. Todas ellas parecen jóvenes y sus cuerpos delgados, a excepción de las de Beckmann, Picasso y Freud, cuya complexión es algo más gruesa. Muchas están vistas desde un punto de vista superior dando la impresión de que quien contempla tiene cierto control sobre la escena o incluso facilitando una proyección imaginaria sobre el personaje. En otras, el espectador se ubica en un lugar privilegiado de acceso a la zona genital, muchas de las veces ese punto de vista es más próximo a los pies y al pubis que a la cabeza.

### 5.1.2. Cuerpos que posan

Bajo este título hemos incluido representaciones de personajes mujer que se muestran como ofertas sexuales. En ocasiones la proposición no se hace manifiesta de manera evidente, pero podemos identificarla por la predisposición a mostrar el cuerpo, mientras que otras veces la escena no deja lugar a dudas. Hemos agrupado las obras teniendo en cuenta similitudes en las actitudes adoptadas por los personajes o en la posición de sus cuerpos. Vamos a comenzar con un amplio conjunto, *Cuerpos sexualmente disponibles en espacios interiores*, en el que las escenas se sitúan en interiores o no aparecen definidas. Para proseguir con la sección *Cuerpos sexualmente disponibles en espacios exteriores*, donde analizaremos dos grupos en los que la figura se sitúa al aire libre. Terminaremos con un conjunto extenso de obras, *Ostentación genital*, en el que los personajes se sitúan de manera que exhiben sus genitales o son claramente visibles.

En esta sección tenemos un volumen de obras grande, por ello no podemos dedicar comentarios demasiado extensos a cada una. En lugar de reducir el número de obras hemos optado por sintetizar un poco la extensión del comentario, para poder introducir un mayor número de representaciones, ya que nos parece muy importante visionarlas de forma conjunta. La posibilidad de ver y comparar personalmente el conjunto, a menudo resulta más esclarecedor que cualquier aclaración o explicación textual que se pueda hacer al respecto. Una vez hechas estas breves aclaraciones vamos a comenzar los apartados recién señalados.

#### 5.1.2.1. Cuerpos sexualmente disponibles en espacios interiores

En este apartado vamos a agrupar un rango variado de obras en las que los cuerpos de las mujeres se representan con diversos grados de disponibilidad sexual. La mayoría de ellas se sitúan en espacios interiores mientras que algunas no ofrecen datos relevantes al respecto, pero las hemos incluido en razón de la semejanza que guardan con las restantes.

Las tres pinturas que conforman el *Grupo temático 18. Personajes afligidos*, aunque pintadas con diferentes estilos, muestran a mujeres con aspecto vulnerable y triste, cortadas a la altura de la cadera y tendidas sobre camas. La debilidad patente de estos personajes hace que sean precisamente más accesibles.

**Fig. 123. *Nude with street scene painting* de Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923 - Nueva York, 1997).** Es una obra de estilo pop en la que observamos cómo el artista combina líneas negras de grosor variable con diversas tramas y con planos de color. Muestra a una mujer desnuda cuidadosamente peinada y con los labios pintados de rojo, tumbada sobre una cama en actitud

desconsolada. La figura recuerda a una pin-up y la escena a una viñeta de cómic; quizás por ello, aunque no se ofrezcan datos al respecto, resulta fácil imaginar que llora por amor.

**Fig. 124. #114 de Piot Brehmer (Bytom, 1965).** Es una pintura hiperrealista en la que observamos una cama colocada diagonalmente, mientras que en la diagonal opuesta se sitúa la protagonista. Sobre las sábanas blancas vemos a una chica joven con una chaqueta de peluche, también blanca y una prenda rosa que parece transparente. Su indumentaria, junto con su expresión facial y corporal, propicia su contemplación como objeto sexual. Además, el conjunto transmite cierta sensación de fragilidad, de falta de madurez o de iniciativa, que la hace más fácilmente abordable.

**Fig. 125. Hush de Anwen Keeling (Sídney, 1976).** Aquí vemos una escena con una mujer tumbada sobre una cama con sábanas blancas. La protagonista, que ocupa una de las diagonales de la composición, se abraza a una almohada mientras su cuerpo es iluminado a través de la luz que se filtra por la persiana. Su rostro permanece en sombra y la expresión de sus ojos parece denotar tristeza y falta de emoción. Aunque las tres mujeres están dispuestas en espacios análogos y comparten una falta de entusiasmo, las dos primeras adoptan poses teatralizadas que hacen de su aflicción un mecanismo de atracción, mientras que la que nos ocupa resulta más convincente en cuanto al sentimiento expresado.

En el conjunto de obras que conforman el *Grupo temático 19. Personajes tumbados I*, podemos ver diversas mujeres desnudas y tumbadas sobre camas o sofás. Todas ellas se ubican en espacios interiores y, en general, tienen una actitud poco expresiva o apática.

**Fig. 126. Nu allongé de Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, 1887 - Rocca-bruna, 1965).** Es un dibujo de pequeño formato. La escena representa a una mujer tumbada sobre una cama que recuerda a las Venus recostadas, tiene ambos brazos doblados por detrás de la nuca, la mirada perdida y el vello púbico enfatizado.

**Fig. 127. Great American nude #58 de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).** Es una obra que reúne elementos de apariencia tridimensional, como el personaje, con otros de apariencia plana, como las diversas superficies de color que hacen las veces de sofá, ventana o cortinas. Representa una figura recostada y apoyada sobre uno de sus brazos, mientras con el otro sostiene un cigarro. Su cuerpo muestra una contrastada marca, suponemos que dejada por un bañador de corte antiguo, que concentra la atención hacia esa zona, lumínicamente confrontada con el resto de la escena. Al fondo observamos un jarrón con flores y dos naranjas perfectamente esféricas, que pueden ser vistos como alegoría de los caracteres sexuales de las mujeres. La protagonista, sonriente y con apariencia de icono parece retratar una idealización de la Mujer doméstica americana, moderna, feliz, hermosa y sexualmente disponible.

**Fig. 128. *Girl in a bed* de Bill Jacklin (Londres, 1943).** Muestra a una mujer tendida horizontalmente sobre una cama, que transmite cierta sensación de rigidez producida por su aspecto hierático y escultórico. Representa un personaje semidesnudo que sostiene una manta roja a la altura de sus nalgas, mientras una planta estratégicamente situada se coloca tapando la zona genital, parte del pecho y enmarcando el rostro. En general, transmite una impresión de artificialidad, la escena parece dispuesta de manera calculada.

**Fig. 129. *Untitled* de David Salle (Norman, 1952).** Es una acuarela en la que se superponen dos planos o motivos. Por un lado, observamos un dibujo realizado con una línea suelta que representa a una mujer de aspecto indolente recostada sobre una cama; por el otro, vemos un plato que contiene un melón cortado, ambos están realizados usando el claroscuro, mientras que el fruto es el único elemento de la escena que tiene color. Este último tiene una carne de intenso naranja que contiene un corazón oscuro y de forma oval, que a su vez contiene otra forma alargada. La superposición de este melón, maduro y abierto que recuerda a los genitales, y esta mujer desnuda parece funcionar como una alegoría o como una comparación. Ella dispuesta sobre la cama y el fruto servido sobre el plato.

**Fig. 130. *Untitled* de Eric Fischl (Nueva York, 1948).** Esta obra está pintada de manera ágil y en ciertas zonas la falta de pigmento permite ver el fondo. En algunas partes observamos chorretones de pintura, mientras que en otras podemos apreciar el gesto de la pincelada. La escena muestra a una mujer desnuda con una toalla en la cabeza, tumbada sobre una cama y con la cabeza vuelta hacia el espectador. Su cuerpo se destaca por el color, cálido, en contraste con la dominancia de azules y negros del entorno; y por la iluminación, la luz parece concentrarse en la figura y a su alrededor. El personaje mira al espectador mientras se lleva una mano al pecho y cruza las piernas, gestos que pueden reflejar cierto pudor o reticencia.

**Fig. 131. *Fig0308* de Javier Arizabalo (San Juan de Luz, 1965).** Es una composición con un punto de vista cenital en la que predomina un tono plateado, que en la figura se torna más cálido. Arizabalo pinta a una mujer joven y con bastante elasticidad en una torsión que permite estudiar los músculos y los huesos marcados por la tensión. Por un lado, el realismo con el que están tratadas la zona del tórax, los pliegues del cuerpo o los pies, ponen de manifiesto su tratamiento como carne; pero, por otro lado, el modo de pintar la piel, sobre todo en la zona de las piernas, como una superficie incólume modelada por una luz suave, le confiere un aspecto un tanto romántico e idealizado que contrasta con el otro tratamiento. A su vez la apariencia brillante y suave de la piel se empareja con la de la sábana, con la que, además, guarda cierta continuidad cromática.

**Fig. 132. *White bed* de Cynthia Westwood (Texas, 1969).** Si en la obra anterior la artificialidad de la pose y lo calculado de su composición se mostraban de manera manifiesta, en la de Westwood



cobran una apariencia más casual y descuidada. Vista desde arriba, muestra a una mujer desnuda cuyo cuerpo se dispone diagonalmente y se corta por arriba y por debajo. Su pose no parece particularmente estudiada, sino que causa impresión de naturalidad, podría ser un momento cualquiera de la vida cotidiana. Asimismo, la postura que mantiene no resulta especialmente atractiva ni enfatiza determinadas partes de su anatomía, representa a una mujer corriente en una situación ordinaria. El tratamiento del cuerpo tampoco parece idealizado, observamos el tratamiento naturalista del vello púbico, la grasa del cuerpo o los músculos; además la iluminación tampoco contribuye a resaltar su presencia, sino que armoniza con el entorno. Quizá lo que sí observamos es cierto tratamiento incólume de la piel o del pelo, que propician, a pesar de que la modelo parezca una mujer normal, que su imagen sea percibida con cierto grado de idealización. En cuanto a la expresión de su rostro, podemos decir que se muestra ausente, sin embargo, refleja carácter y no esa apatía y falta de fuerza que encontramos a menudo y que veíamos, por ejemplo, en las de Le Corbusier, Jacklin o Salle.

En el *Grupo temático 20. Personajes tumbados II*, hemos reunido nueve obras que representan a mujeres tumbadas con una o ambas piernas levantadas o separadas. En general, están dispuestas sobre sábanas o colchones.

**Fig. 133. *The golden age* de Alfred Leslie (Nueva York, 1927).** Este dibujo combina la línea con el sombreado y muestra una escena que parece ubicada en el interior de un estudio. Sobre una mesa conformada por una tabla y dos caballetes vemos a una chica desnuda tumbada. Resulta significativo observar cómo el foco de luz ilumina unos genitales dejados al descubierto por la apertura de sus piernas. De este modo el artista sugiere estar viendo algo cuya presencia subraya, pero que no permite al espectador más que imaginarlo. La juventud de la modelo, quizá el tamaño de sus pechos sugiera que se trata de una adolescente, parece relacionarse con el título, que alude a una edad dorada. De todas las representadas en este grupo, esta es la única que tiene una expresión firme y decidida en su rostro.

**Fig. 134. *Table* de Harry Holland (Glasgow, 1941).** Aquí también observamos una mesa, pero en esta ocasión la representada se sitúa debajo. Es una obra realista en la que la protagonista adopta una pose estereotipada de exhibición; además, la iluminación deja en penumbra la parte superior de su cuerpo mientras destaca el pubis, las piernas y parte de un brazo.

**Fig. 135. *Blond girl on a bed* de Lucian Freud (Berlín, 1922 - Londres, 2011).** Muestra a una mujer desnuda sobre una cama, vista desde un punto de vista superior. La parte alta de la composición es una estrecha franja de color marrón, el resto está constituido por la cama, la mujer y un cojín que cierra la composición por la izquierda. La protagonista, con la mirada perdida, está tumbada manteniendo una torsión que requiere bastante elasticidad. La mano, el pecho, el pubis y la

rodilla superior se alinean horizontalmente en un mismo nivel, mientras que en sentido vertical se disponen la otra rodilla, el sexo y la cadera; de modo que los genitales se hallan en la intersección de ambas direcciones enfatizando, con ello, su presencia. Como en otras obras de Freud, el tratamiento de la carne es pictórico y matérico, asimismo, utiliza una gran variedad de tonos que van desde los violetas a los amarillos. Podemos, por ejemplo, reparar en el acusado contraste entre el tono encendido del rostro y el cuerpo, mucho más pálido. Es un claro ejemplo de un tratamiento no homogéneo de la superficie de la piel. Cabe, también, señalar la impresión de inestabilidad que produce la figura, ocasionada por la proyección de sus piernas hacia abajo.

**Fig. 136. *Nu couché au drap blanc* de Moïse Kisling (Cracovia, 1891 - Sanary-sur-Mer, 1953).**

En esta pintura figurativa de volúmenes sintéticos, vemos un personaje cuyo cuerpo se destaca cromática y lumínicamente del resto. Es una obra un tanto abigarrada en la que apenas observamos espacios libres; la figura se dispone sobre un gran montón de telas arrugadas, mientras que al fondo vemos una cortina y una superficie conformada por cuadrados de tonos variables. La mujer, de aspecto inexpresivo, se sitúa horizontalmente con los brazos por detrás de la cabeza y las piernas separadas, aunque una sábana se coloca para impedir la visión de sus genitales.

**Fig. 137. *Arch* de Harry Holland (Glasgow, 1941).** El artista hace uso de una gama de color armónica y reducida que otorga una sensación de unidad al conjunto, sin que ningún elemento resalte excesivamente sobre el resto. La escena muestra a una mujer desnuda, cuyo cuerpo se destaca por la iluminación y por la presencia del trapo azul, con los brazos levantados sobre su frente, la espalda arqueada y una de las piernas alzada sobre la otra. La postura que mantiene esta figura es de fuerza y requiere elasticidad, sin embargo, y a pesar de ello, la impresión que produce es de pasividad y abandono.

**Fig. 138. *Desnudo femenino* de Eduardo Úrculo (Santurce, 1938 - Madrid, 2003).** La única obra que parece denotar cierto movimiento es del pintor de origen Vizcaíno Úrculo. En el trabajo de este artista podemos encontrar obras de composición y temática análogas a la que ahora nos ocupa. Los elementos de la composición están pintados de manera realista, pero produce un efecto surrealista o de collage debido a que los diferentes elementos parecen añadidos y no responden a la lógica. Representa la parte baja del cuerpo de una mujer, vestida únicamente con medias. Cabe señalar cómo la sombra alargada que proyecta su pierna levantada apunta directamente a los genitales. En esta ocasión, la representación se centra en la zona genital. Está ubicada sobre un suelo con aspecto blando, sobre el que también observamos una almohada; mientras que el fondo está constituido por un arco y una tela estampada y retorcida que se mantiene suspendida en el aire. Esta ventana o hueco, cuya cortina amarrada permite la visión del interior, acentúa el carácter exhibicionista de la escena.

**Fig. 139. *Desnudo* de Juan Barjola (Torre de Miguel Sesmero, 1919 - Madrid, 2004).**

Aquí, podemos advertir dos referentes fundamentales. Por un lado, la figuración deformada del personaje recuerda a Picasso; mientras, por otro lado, el tratamiento del espacio escénico recuerda a Bacon. El espacio carece de la lógica perspectiva, la cama está conformada reuniendo diversos puntos de vista y la figura parece recortada y pegada, su postura no se adapta al mueble que la sostiene. El personaje, cuyo cuerpo es notablemente más claro que el resto de la composición, está rodeado del negro y del amarillo, colores que captan la atención de la mirada; mientras el gris verdoso del fondo, más neutro, ocupa un segundo plano. Las diversas formas se delimitan mediante el uso de la línea y las superficies, que no son homogéneas, se conforman de pinceladas visibles. El cuerpo de la figura, dispuesto en una de las diagonales, se constituye de un tono claro salpicado, principalmente, de grises y rojos. Sobre uno de sus brazos vemos un corazón dibujado. Podemos reparar también en cómo una de sus manos se aproxima a los genitales, además, la disposición de una de sus piernas, así como de la parte inferior del plano amarillo, dispuestos ambos delimitando una línea horizontal; centran la atención sobre la zona. La de Barjola, aunque con un estilo muy diferente, continúa con esa tradición de representar mujeres desnudas rodeadas de un halo de erotismo.

**Fig. 140. *Sleeper* de John John Jesse (Nueva York, 1969).** Es un artista que se define punk y que idea escenas pretendidamente subversivas o provocadoras. Por ejemplo, si nos fijamos en su firma y en el dibujo que la acompaña, vemos una paloma con una rama de olivo, que en Occidente es un símbolo de la paz, aunque en este caso advertimos que el animal está atravesado por un puñal. En esta obra con aspecto de ilustración podemos distinguir dos espacios o planos principales. Por un lado, el fondo, de un llamativo color fosforito salpicado de gotas; por otro lado, la figura y la manta, de colorido menos saturado. Estas últimas están delimitadas por una línea negra homogénea y tienen un volumen bastante plano, recursos que acentúan ese carácter de ilustración. Muestra a una joven atractiva, que no duerme, tumbada en sentido diagonal sobre una tela estampada. Su pose resulta estereotipada, con las piernas abiertas, una mano próxima a los genitales y la otra detrás de la cabeza, quizá con cierto sentido arrogante. Su rostro, ladeado y con las cejas levantadas, dirige la mirada hacia uno de los costados mientras mantiene los labios separados. La parte superior de su atuendo, una camiseta blanca de algodón, contrasta con el liguero de puntilla y las medias negras, causando la impresión de ser una niña vestida de adulta. En el aire podemos ver tres frascos y diversas pastillas flotando, sobre uno de ellos vemos una calavera con dos tibias cruzadas, símbolo que indica toxicidad. Confluyen diferentes referencias, como la juventud, el sexo, la provocación, los fármacos o las drogas, para idear un tipo de adolescencia rebelde, pero a la vez decadente, accesible y atractiva.

**Fig. 141. *Time de Jenny Saville (Cambridge, 1970)*.** Es un dibujo de grandes dimensiones en el que contemplamos a una mujer desnuda dentro de un contenedor alargado con los ángulos redondeados, podría ser una bañera, pero también una caja o ataúd. Los negros más intensos se sitúan en la zona de la cabeza y el sexo, atrayendo la mirada hacia estos puntos. Nos interesa señalar que en esta última obra la protagonista muestra movimiento, vemos cómo las extremidades se duplican a través de líneas que adquieren diferentes matices delimitando posiciones alternativas. Aquí la mujer no se abandona pasivamente a la contemplación, sus poses no son estereotipadas y su rostro no refleja complacencia.

En el *Grupo temático 21. Personajes con las nalgas proyectadas I*, podemos contemplar diferentes personajes en entornos domésticos y que tienen, al menos, un rasgo en común, la importancia concedida al trasero. Esta parte de la anatomía funciona como un impetuoso fetiche y, además, en muchas ocasiones el hecho de que la figura se encuentre de espaldas le resta potestad y dominio sobre la situación. Un personaje que no ve lo que sucede a sus espaldas es presumiblemente más vulnerable que otro que sí posee dicha información. En algunas de estas obras, concretamente en las de Bianco, Salle, Brehmer, Arikha y Stanick, el ofrecimiento sexual de los personajes se muestra de manera manifiesta.

**Fig. 142. *ContraLuces de Juan Bautista Nieto (Lora del Río, 1963)*.** La escena es una composición hiperrealista compleja que permite ver, a través de los huecos dejados por la apertura de varias puertas, a una mujer desnuda tumbada de espaldas sobre una cama. La luz entra desde la ventana del fondo iluminando el centro de la obra, aunque también hay otra fuente de iluminación en la estancia del primer plano, mientras que el pasillo del medio permanece en sombra. La impresión que genera la obra es de pulcritud y delicadeza, aunque también de frialdad y distancia. Nos gustaría resaltar un dato que llama la atención, si nos fijamos en la mujer, esta se apoya sobre uno de sus brazos, de espaldas al espectador, como si contemplase algo; no obstante, lo único que ve es la pared vacía, dado que la ventana, situada más arriba, queda fuera de su campo de visión.

**Fig. 143. *Reclining nude de Eduardo Fiel (Río de Janeiro, 1975)*.** Observamos a una mujer desnuda y de espaldas sobre un sofá cubierto por una sábana blanca. Los tonos más oscuros podemos observarlos en el cabello y en el hueco existente entre el trasero y el pie. El foco de interés lo constituyen las nalgas y son aquello que mayor definición tiene, a medida que el cuerpo de la figura se aleja pierde nitidez, nos fijamos, por ejemplo, en la zona de la cabeza. En cuanto a la postura mantenida parece lógico pensar que una no elegiría esa posición tan poco confortable para descansar, y mucho menos de cara al respaldo del sofá. Es por tanto, una disposición dirigida a ensalzar las nalgas de la mujer.

**Fig. 144. *La gioia di vivere* de Remo Bianco (Milán, 1922 - Milán, 1988).** En esta obra podemos advertir claramente una división del espacio escénico. Por un lado, está el fondo conformado por rectángulos dorados de igual tamaño y dispuestos como una cuadrícula; y por otro lado, el primer plano, dibujado con una línea suelta sobre fondo blanco. Este último representa una cama con un almohadón de flores y una mujer desnuda, tumbada de espaldas, que proyecta sus nalgas hacia el espectador. De la confrontación entre el título y la escena representada se podría deducir que la alegría de vivir es la disponibilidad sexual de una mujer anónima. Alegría que, en este caso, correspondería al espectador/consumidor y no a la protagonista, que se muestra como un mero medio de satisfacción.

**Fig. 145. *Better ways* de Damian Loeb (New Haven, 1970).** La protagonista de esta obra también se sitúa en una cama. Esta escena hiperrealista representa una escena bastante oscura y de color naturalista en la que la iluminación parece irradiar del centro de la obra. Lo acusado de la perspectiva, con unas grandes nalgas en primer plano mientras que el resto del cuerpo decrece hacia la cabeza, junto con la nitidez de los elementos más alejados en contraste con la indefinición de los más próximos; recuerda al género fotográfico. En esta ocasión las nalgas, aunque de gran tamaño, pierden protagonismo al estar cortadas y desenfocadas, mientras que la mirada de la mujer, dirigida hacia el espectador, adquiere significación. Si la comparamos con las dos obras precedentes, podemos reparar en cómo aquellas mostraban cuerpos disponibles que posibilitaban un fácil acceso visual al trasero, mientras ocultaban la identidad de las protagonistas. No obstante, Loeb, pinta a una mujer que enfrenta su mirada, inquisitiva, con la del espectador. Además, la forma de mostrar el cuerpo dista mucho de las anteriores, es más natural y no privilegia la visión de una zona particular de su anatomía.

**Fig. 146. *Auf den knien* de Johannes Grützke (Berlín, 1937 - Berlín, 2017).** Tal y como su título indica, muestra a una mujer de rodillas. En esta obra figurativa de color naturalista se puede apreciar el gesto de la pincelada y la materia en toda la superficie. La escena se sitúa en un espacio interior de madera en el que se puede observar a una mujer de rodillas con el culo en pompa, atributo cuya presencia se resalta por la iluminación y por el tamaño —contrástese con la estrechez de la cintura—. Además, ocupa el centro de la composición. El brazo que levanta, apoyando una de sus manos sobre sus nalgas, parece funcionar enfatizando su oferta de carácter sexual.

**Fig. 147. *His brain* de David Salle (Norman, 1952).** Combina diferentes planos y registros. Como fondo observamos una escena figurativa en negros y amarillos en la que una mujer, agarrada a una barandilla y subida a unos cojines, arquea su espalda empujando sus glúteos hacia el espectador. Se superponen el dibujo a línea naranja de una mujer, una barca y diversas manchas que eliminan el tono amarillo del cuerpo. A la izquierda se sitúa un plano estampado en cuyo

centro hay una franja de color negro, podemos advertir un emparejamiento entre esta y la hendidura del trasero de la mujer, rodeada de un color negro. El título de la obra hace referencia al cerebro de un varón, sugiriendo, tal vez, que la escena es aquello que se pasa por su imaginación.

**Fig. 148. #041 de Piot Brehmer (Bytom, 1965).** Esta escena representa a una mujer vestida de fiesta cuyo cuerpo, apoyado sobre el suelo, describe un triángulo ascendente que sitúa sus nalgas en lo más alto. Podemos advertir un agudo contraste entre las sombras y las luces, así como un énfasis en resaltar los brillos del cuerpo y de la indumentaria. La posición de su cuerpo, junto con el vestido suelto en la parte superior y la expresión de su rostro, con los ojos algo cerrados y los labios entreabiertos, tiñe la escena de connotaciones eróticas. El hecho de que la mujer se halle con parte del rostro y del cuerpo apoyados sobre el suelo puede transmitir sensación de sumisión y de vulnerabilidad.

**Fig. 149. *Turned sofa with twisted nude* de Avigdor Arikha (Rădăuți, 1929 - París, 2010).**

La escena, con un estilo figurativo y un color naturalista, se compone de un sofá y una mujer desnuda, a cuatro patas, apoyada sobre el mismo. Los tonos cálidos del sofá y del cuerpo de la protagonista se destacan contra el azul celeste de la pared; mientras que el perfil de la espalda se empareja con la parte alta del sofá. Su cabeza se torna para observar a quien contempla sus genitales desde atrás, pero a su vez, su cuerpo está suficientemente girado como para permitir que el espectador pueda ver también su sexo.

**Fig. 150. *You are in my way* de Peter Stanick (Pittsburgh, 1953).** Es una pintura digital figurativa.

La escena se compone de dos motivos realizados en tintas planas que se superponen en un fondo vacío de color blanco. Más alejado del espectador observamos un televisor de aspecto antiguo en cuya pantalla aparecen los rostros de un personaje mujer y otro varón. En un primer plano se sitúa una mujer joven y atractiva vestida con lencería, está posicionada a cuatro patas de modo que la zona genital se oferta a la mirada mientras que ella gira la cabeza dirigiendo su vista al espectador. Destaca su boca roja —el único rojo de la escena— entreabierta. Los guantes amarillos recuerdan a los de plástico que se utilizan para limpiar, sugiriendo la posibilidad de que sea una asistenta doméstica con un uniforme poco ortodoxo. El título hace referencia a un reproche que expresaría quien observa y presumiblemente recrimina a la mujer el estar tapando el televisor, haciendo así, caso omiso de la tentativa sexual exhibida.

**Fig. 151. *Chi fa da sé...fa per tre* de Vania Elettra Tam (Como, 1968).** Aquí la artista parece hacer acopio de un evidente sentido del humor. Muestra una escena realista en la que dominan los tonos grises, pero sobre la que se destacan notas de color, como las piernas, el plátano o las anotaciones sobre la puerta de la nevera. La acción transcurre en una cocina moderna, utilitaria, y muestra a una mujer, cuya pierna adelantada coincide con el centro vertical de la composición,

buscando algo dentro de un frigorífico. En una de sus manos sostiene dos objetos, un pepino y una salchicha, que suponemos son los que le interesan; mientras que en el aire vemos una zanahoria volando y en el suelo un plátano, un bote y unas tijeras —que se emparejan con sus piernas abiertas—; elementos que deducimos, ha descartado. La mujer lleva un tanga de algodón poco llamativo bajado hasta las rodillas de manera que se muestra parte de su nalga y dada su posición, sus genitales serían visibles desde otra perspectiva. Conformando una diagonal con su zona pélvica están situadas una botella de cerveza y un bote de nata montada —con sus subsiguientes connotaciones sexuales— que funcionan a modo de elementos fálicos/de deseo, que flanquean a la figura. El título es un proverbio italiano que vendría a decir que, en ocasiones, las cosas que una persona hace por su propia cuenta salen mejor que si hubiese tenido colaboración. En este contexto, en el que vemos a una mujer con la ropa interior bajada, dos elementos fálicos en la mano y varios más distribuidos a su alrededor, puede inferirse la autosuficiencia sexual del personaje. En general, las obras de este grupo temático muestran el cuerpo como un objeto de deleite, sin embargo, esta artista representa un personaje que disfruta de su propio cuerpo en lugar de idearlo como motivo de satisfacción ajena.

Las protagonistas de las ocho obras que conforman el *Grupo temático 22. Personajes con las nalgas proyectadas II*, tienen en común un tipo de postura que privilegia la exhibición de las nalgas y se muestran diversos grados de desnudez. Todas ellas, a excepción de la de Schiele —en la que no se especifica—, se sitúan en espacios interiores. Se presentan junto a objetos cotidianos como asientos o mesas. Algunas tienen una pose más natural o descuidada, mientras que otras parecen posar. Por otro lado, las únicas que enfrentan sus miradas con la del espectador son las de Polke y Joffe.

**Fig. 152. *Reclining semi-nude* de Egon Schiele (Tulln an der Donau, 1890 - Viena, 1918).**

La posición del personaje de Schiele es, quizá, la que más se diferencia del conjunto, ya que muestra a una chica tumbada boca abajo. Es una composición de formato alargado en la que la figura se sitúa sobre una forma verde oscura, mientras que sus piernas se funden con la franja más exterior, que es de color claro y hace las veces de fondo. La chica, que está tumbada con los brazos y piernas separadas y los ojos cerrados, viste una ropa estampada con colores llamativos. La falda levantada forma un círculo de colores vivos que acoge y resalta la zona genital de la muchacha, que no porta ropa interior. Zona que además de atraer la mirada por el colorido circundante, ocupa el centro compositivo. Tanto el punto de vista como la disposición del personaje subrayan su disponibilidad y vulnerabilidad.

**Fig. 153. *Model climbing stairs (Rear end)* de Euan Uglow (Londres, 1932 - Wandsworth, 2000).**

En la obra del pintor inglés podemos ver planos sintéticos, pero heterogéneos, de color.

La composición se divide horizontalmente, coincidiendo con la altura de las medias, en dos espacios diferenciados por color; por un lado, el fondo rosa y, por el otro, la escalera azul y el suelo ocre. La figura se dispone de manera centrada ocupando casi toda la vertical de la composición. El personaje está vestido elegantemente, pero su ropa se levanta dejando ver gran parte de su cuerpo, especialmente el trasero, resaltado por ser mucho más claro que el resto de elementos. Una de las piernas se apoya sobre un cojín o tela de color claro produciendo un escorzo que acentúa la redondez de sus nalgas. La protagonista, apoyada en un elemento dispuesto con tal objeto, refleja quietud, mantiene una pose y, en este sentido, el título resulta anecdótico.

**Fig. 154. *Mujer sentándose con cafetera blanca* de Darío Morales (Cartagena de Indias, 1944 - París, 1988).** Pintada de manera realista, representa una escena en tonos marrones en la que una mujer desnuda observa algo que el espectador ignora. Para ello se gira, con una pose que no es tan estereotipada, mostrando la parte trasera de su cuerpo, iluminado por una luz dorada que resalta sus contornos a la vez que le profiere cierto aspecto idealizado. Podemos señalar que el cuello de la tetera parece apuntar al trasero de la protagonista.

**Fig. 155. *Nude* de John Currin (Boulder, 1962).** Representa a una figura ajustada a los bordes del soporte y cortada a la altura de las rodillas, también con las nalgas giradas hacia el espectador. Su cuerpo desnudo, apoyado sobre lo que parece una mesa cubierta por una tela azul, se destaca sobre un fondo oscuro y austero. Llama la atención la extraña proporción de la figura, por ejemplo, sus ojos son exageradamente grandes, su pecho puntiagudo y los antebrazos, extremadamente descarnados, contrastan con la voluptuosidad de sus nalgas y muslos. Esta mujer, con rostro artificial de muñeca, dirige su mirada hacia arriba con expresión ausente.

**Fig. 156. *Silbern weint ein krankes* de Martin Eder (Augsburgo, 1968).** Muestra una escena paródica, ridícula, en la que vemos a una mujer, con la ropa bajada a la altura de los tobillos y parte de una cortina metida entre sus nalgas, subida sobre el apoyabrazos de una butaca. El espacio parece algo anticuado y se conforma de un sillón de forma clásica y unas gruesas cortinas granates, que cierran la composición por la izquierda y por la derecha. La expresión de la mujer parece de abandono, a excepción de una de sus manos que refleja cierta tensión; mientras que su mirada parece perdida y se empareja anímicamente con la del gatito. El título hace referencia a una poesía de Georg Trakl (Schneditz, 1938: 169):

*Silbern weinet ein Krankes,  
Aussätziges am Weiher,  
Wo vor Zeiten  
Froh im Nachmittag Liebende geruht.*



**Fig. 157. *B-Mode* de Sigmar Polke (Oleśnica, 1941 - Colonia, 2010).** Esta obra de aspecto pop está creada a base de tramas, destacando la figura en tonos oscuros sobre un fondo de colores cálidos. Muestra una mujer con apariencia de pin-up y pose estereotipada, vestida con ropa interior, liguero y medias, que se baja las bragas mientras mira al espectador con expresión pícaro.

**Fig. 158. *White silky knickers* de Chantal Joffe (St Albans, 1969).** Es una obra de que tiene un formato rectangular de gran tamaño, mide poco más de tres metros de altura y está solucionada de manera sintética. En general predominan unos tonos apastelados y claros, a excepción de los oscuros, situados en el mueble, el rodapié, el pelo y los ojos, que se destacan notoriamente sobre el resto. Representa a una mujer de espaldas, con la mitad superior de su cuerpo inclinado hacia delante para resaltar la posición de sus prominentes nalgas; ataviada con ropa interior y liguero blancos, zapatos de plataforma y una camisa que parece transparente. Con el rostro pálido y unos ojos excesivamente grandes, se torna hacia el espectador; el ojo de la derecha mira al frente mientras que el de la izquierda se dirige arriba, haciendo estrábica a la protagonista y confiriéndole una expresión paródica, frecuente en otras obras de la misma autora.

**Fig. 159. *Questionable pleasure II* de Eric Fischl (Nueva York, 1948).** Finalizamos con una pintura en la que destaca el fuerte contraste lumínico que pone de relieve una parte concreta de la anatomía de la representada. Observamos a una mujer desnuda que mantiene una posición no estereotipada. A pesar de que su postura podría reflejar un estiramiento de espalda —su disposición dista del ofrecimiento carnal que representan artistas como Uglow o Currin—, tanto la composición como el uso de la luz se utilizan para dirigir la atención hacia unas nalgas prominentes.

La mayor parte de las protagonistas del *Grupo temático 23. Personajes sentados*, están sentadas o recostadas, son jóvenes, quizá la de Portway algo menos, y tienen cuerpos bien proporcionados, salvo la de Verhoeven que tiene una apariencia cercana a la caricatura. En todas ellas podemos ver, aunque en la de Tom Rose solo se intuye, la zona genital, los senos o ambos. En general, tienen los brazos a ambos lados del tronco permitiendo así una mejor visión de sus cuerpos, sin impedimentos. Casi todas tienen las piernas ligeramente separadas y no oponen ningún tipo de resistencia a las miradas que escudriñan sus anatomías. En este sentido, su actitud resulta complaciente, bastante pasiva ya que se mantienen a la espera mientras miran, muchas de ellas, de manera más o menos directa hacia el frente.

**Fig. 160. *Woman in black shirt* de Robert Schultz (Keokuk, 1953).** Es un dibujo que se caracteriza por el verismo, la delicadeza del trazo y de los grises, sin que el negro o los contrastes muy marcados adquieran protagonismo. Las zonas de mayor oscuridad se concentran en el cabello y en la prenda textil, cuyas formas en *u* se emparejan respectivamente. Vemos a una mujer joven

desnuda sentada, con las piernas separadas, sobre un taburete alto. Tiene la cabeza ladeada hacia un lado y los párpados ligeramente caídos, lo que sugiere cierto abandono o desgana. Sus manos y parte de sus antebrazos quedan ocultos por un elemento textil, entorpeciendo o incapacitando así su capacidad motora manual.

**Fig. 161. *Night* de Daniel Maidman (Toronto, 1975).** Es una pintura realista en la que el contraste de color llama la atención en un primer golpe de vista. El amarillo, que se contrasta con un fondo gris y oscuro, contiene una figura humana cuyo tono de piel es, asimismo, bastante llamativo, sobre todo en la zona del tronco en la que adquiere un color anaranjado. Centrada en sentido vertical vemos a una mujer sentada, desnuda, con las piernas separadas, la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, los párpados algo caídos, la boca entreabierta, como esbozando una ligera sonrisa y los brazos a ambos lados del cuerpo y las palmas hacia arriba. Esta postura denota cierta dejadez o entrega y, en conjunto con la forma ovalada y amarilla sobre la que se apoya, parece que la imagen adquiere cierto tono místico, de experiencia religiosa, como si se tratase de un altar particular.

**Fig. 162. *White stockings* de Douglas Portway (Johannesburg, 1922 - 1993, Dordoña).**

Es una pintura con un cromatismo reducido, en la que destaca el uso del blanco, del amarillo y de los negros, situándose estos últimos en la zona del cabello, ojos y pubis. Asimismo, la figura está delimitada por una gruesa línea negra y realizada con un claroscuro que contrasta con la mayor uniformidad del fondo, aunque en este último podemos observar parte de un estampado. Centrada en la composición, sentada y apoyada sobre sus brazos, de manera que el cuello desaparece, vemos a una mujer con las piernas separadas y vestida únicamente con unas medias blancas y un collar de bolas del mismo color. Sus ojos permanecen en sombra, con lo que no podemos distinguir con claridad la dirección de su mirada, aunque esta no parece dirigirse claramente al espectador apreciamos su frontalidad.

**Fig. 163. *Tom Rose* (EE. UU, 1942).** Esta acuarela la hemos incluido por lo evidente que resulta su planteamiento. Vemos un personaje sintetizado inscrito en una forma claramente fálica, donde los negros dirigen la atención hacia la zona de la pelvis/estómago y ojos/boca. Sus manos se aproximan a su entrepierna, como si quisiesen cubrirla, por el contrario, su boca se abre tan profundamente que recuerda a una muñeca hinchable; jugando así con la paradoja ocultación/ostentación representada en dos órganos que frecuentemente se vinculan con el erotismo.

**Fig. 164. *Green shirts* de Ben Kamihira (Yakima, 1925 - Filadelfia, 2004).** En esta obra realista contrasta el abigarramiento de la parte superior con la de suelo, que está despejada. La escena nos muestra un interior en el que podemos distinguir una gran butaca, una mesa, una planta, una camisa brillante y varios instrumentos musicales. Cromáticamente destacan los tonos rojizos del

suelo y los muebles, y los verdes del tapizado, la planta y las camisas. Sin embargo, lo que resulta más llamativo es el foco de iluminación que resalta el torso de la protagonista. Esta, sin ropa interior, pero con medias transparentes y camisa abierta, está recostada sobre el asiento, con las piernas y los brazos flexionados y separados, mientras se lleva un dedo meñique a la boca a la vez que mira al espectador. Este gesto puede ser interpretado como cierto tipo de coquetería ligada a un ofrecimiento de tipo sexual. El punto de vista desde el que están dibujadas la mesa y la maceta parece más alto que el de la figura y la butaca, produciendo una sensación extraña de inestabilidad o confusión.

**Fig. 165. *Blonde nude* de John Currin (Boulder, 1962).** Esta obra guarda cierta similitud en la postura con la anterior, en ambas el personaje alza su brazo izquierdo por detrás de la cabeza, ladea esta última y contorsiona la espalda. Es una pintura con predominio de los tonos marrones en la que el cuerpo de la figura se destaca por ser más claro. Esta, vestida únicamente con una braga negra, se dispone en una de las diagonales de la composición, adoptando una postura que realza sus pechos. Produce una impresión fingida y forzada, nada natural; pese a que la postura que adopta es estandarizada, la expresión de su rostro, falto de interés, funciona como contrapunto de su pose exhibicionista. Su cabeza aumentada de tamaño, sus pechos grandes y sus manos pequeñas, le confieren cierto aire caricaturesco, algo ridículo.

**Fig. 166. *Pink girl* de Marion Peck (Manila, 1963).** Esta es una pintura con aspecto de ilustración kitsch erótica y, como su propio título indica, representa a una chica en un entorno en el que predomina el rosa. Se plantea un efecto paradójico entre el estilo algo naif y la temática erótica. La habitación tiene un aspecto ordenado y clásico, vemos una chimenea de mármol, una gruesa alfombra clara sobre la que se sitúa un sillón tapizado en rosa y a un lado una mesilla cubierta por una tela, sobre la que se disponen un teléfono antiguo y un jarrón con flores, casi todo ello también rosa. Sobre la butaca una mujer rubia, marcadamente maquillada, con labios, uñas y zapatos rojos, adopta una ostentosa pose estereotipada. Vestida únicamente con una bata azul, un collar de perlas, un ligero y unas medias, levanta una de sus piernas dejando su sexo a la vista, que ocupa, aproximadamente, el centro de la composición. Tampoco aquí la expresión facial de la mujer concuerda con su lenguaje corporal.

**Fig. 167. *Panorama (09)* de Slawomir Elsner (Włodzisław Śląski, 1976).** Es una pintura vertical monocroma de pequeño tamaño. Arrodillada de perfil, pero con el rostro vuelto hacia el espectador, vemos a contraluz el cuerpo desnudo de una joven con grandes senos y coletas en la cabeza, peinado que le otorga cierto carácter infantil. Tanto su postura como su morfología se corresponden con el de la Mujer provocativa, aunque lo más destacable de esta obra es que el rostro, la identidad, está borrado, es inexistente. Un cuerpo bello sin rostro que podría adentrarse

en el terreno de lo monstruoso, de la pesadilla, o que simplemente elimina lo que no es relevante para sexualizar a la protagonista de forma sexista.

**Fig. 168. *Black camisole* de Chantal Joffe (St Albans, 1969).** Con atuendo sensual y situado en lo que parece un interior, hallamos al personaje de Joffe. Esta obra, de gran tamaño y formato rectangular, representa un plano próximo de una mujer cuyo cuerpo es cortado por ambos laterales. Muestra a una figura con zapatos de tacón y una camisola negra, sentada y cruzando las piernas mientras alza la cabeza mirando al espectador desde arriba, quizá con cierta arrogancia. La actitud de este personaje destaca si observamos las obras en su conjunto, no parece reflejar la complacencia que advertimos en muchas otras. Contrasta la delgadez de sus piernas con la carnosidad de sus nalgas, cuya visibilidad mejora con el cruce de piernas. Las proporciones anatómicas, así como el modo de pintar la carne, resultan poco atractivas, esta última está conformada por brochazos sueltos de un colorido amarronado que le propicia un aspecto sucio. Además, comprobamos cómo el cuello y el rostro tienen un color bastante más claro que el resto del cuerpo, produciendo un efecto máscara poco favorecedor. A modo comparativo podemos, por ejemplo, contrastar la superficie corporal de la de Schultz o Maidman con la que nos ocupa.

**Fig. 169. *Imi 21* de Nathan Oliveira (Oakland, 1928 - Stanford, 2010).** Esta obra se caracteriza por una figuración sintética y estilizada, así como por un interés en el uso del color y de la materia. Podemos ver dos técnicas diferentes, por un lado, una mancha y unos goteos realizados con acuarela marrón y, por el otro, un dibujo a línea realizado con carboncillo. Representa una figura cuyo cuerpo se destaca contra la claridad del fondo. De cintura para abajo su cuerpo se sitúa frontalmente al espectador, con las piernas abiertas y el pubis visible; mientras que el resto se gira hasta quedar la cabeza de perfil. La expresión de su rostro, en el que se destaca un gran ojo rasgado y semicerrado, parece de apatía.

**Fig. 170. *Farbiger akt* de Luciano Castelli (Lucerna, 1951).** Muestra una figura colorida que se destaca sobre un fondo, blanco en su mayor parte. La línea negra que define los contornos de la figura es irregular y variable, mientras que el color está aplicado de manera diluida dejando rastros de chorretones y es bastante saturado y heterogéneo. Los amarillos definen aquellas zonas que reciben mayor iluminación y en conjunto causa una sensación visual alegre, festiva. La mujer, más o menos centrada y ajustada a los bordes inferior y superior, se dispone sentada sobre sus talones, con las piernas abiertas, las manos sobre los muslos y la cabeza inclinada hacia atrás, con los ojos cerrados. La pose muestra un personaje que parece, simultáneamente, estar ofreciéndose y disfrutando.

**Fig. 171. *The waiting 1* de Helen Verhoeven (Leiden, 1974).** Recordemos que *The waiting* es una serie de pinturas en la que la artista nos muestra interiores domésticos ocupados por chicas jóvenes con diversos grados de desnudez. Sus cuerpos se configuran mediante la adición de

fragmentos, como si fuesen recortables, intercambiables. Aquí observamos a una joven desnuda sentada sobre una cama. Su cuerpo se compone de planos de diferentes colores y destaca la proyección de la vulva y el tono pálido de su rostro. Si la comparamos con otras obras de este grupo temático, podemos comprobar que la artista no recurre a clichés eróticos, sino que representa a su personaje con una actitud más franca.

El *Grupo temático 24. Personajes de pie*, está conformado por doce obras que muestran personajes semidesnudos, preferentemente erguidos. Muchas de las representadas hacen acopio de una actitud seductora o insinuante. Cinco de ellas se ubican en espacios interiores mientras que en el resto este aspecto no se revela.

**Fig. 172. *Small nude* de Gerhard Richter (Dresde, 1932).** Comenzamos con una obra que tiene aspecto de fotografía desenfocada. Muestra a una mujer, cuyo cuerpo iluminado se destaca contra la oscuridad del fondo, con las piernas cruzadas, la cabeza ladeada y los brazos a la espalda. Destaca la presencia de unas medias o botas y unas bragas de color negro. La mujer parece estar exhibiéndose, aunque de manera algo tímida o recatada.

**Fig. 173. *Questionable pleasure I* de Eric Fischl (Nueva York, 1948).** Se sitúa en un espacio interior en el que podemos observar un sofá negro al fondo. Posee una intensa iluminación que procede de la derecha, creando grandes contrastes en el cuerpo de la mujer. En esta pintura la superficie está realizada con una pincelada bastante suelta y visible. En cuanto al tratamiento de la carne, podemos observar que carece de idealización, posee tonos grises y azulados, no parece una superficie homogénea y subraya la angulosidad de la osamenta, como advertimos, por ejemplo, en los pies —el de la izquierda tiene un aspecto bastante basto— y en los hombros. En comparación con las demás mujeres representadas en este grupo obras, destaca la anatomía musculosa y con pechos pequeños de esta. La protagonista, de cuerpo atlético, está prácticamente desnuda, a excepción de unas bragas amarillas que parece estar ajustándose; en este sentido podemos comprobar cómo su sexo ocupa el centro de la composición. El cuerpo de la mujer causa una impresión extraña, a pesar de estar vista desde un punto de vista superior, la parte alta del tronco tiene una dimensión reducida en comparación con la importante presencia de sus piernas.

**Fig. 174. *Woman taking off pants 2* de Julian Opie (Londres, 1958).** Aquí podemos ver una figura de mujer reducida a icono. Su cuerpo está delimitado por una gruesa línea oscura y coloreada con una tinta plana, mientras que el fondo se constituye de un naranja saturado. La escena muestra a una figura con actitud provocativa, aparentemente con zapatos de tacón, desprendiéndose de una prenda de ropa interior minúscula.

**Fig. 175. *Nude* de Marek Fijalkowski (Grudziądz, 1974).** Este artista, según su propio testamento, pretende sublimar la imagen de las mujeres a través de su trabajo, en cualquier caso, se trataría de una “sublimación sexual”. Es una pintura realista en la que el cuerpo de una mujer con tonos claros, delimitada por una línea roja, se contrasta contra un fondo más oscuro, con un color rojo saturado y un aspecto un tanto abstracto. La protagonista, vista en ligero contrapicado, se tapa/abrazo con sus brazos mientras lleva su rostro hacia uno de sus hombros; actitud que parece una mezcla entre un gesto de defensa y una insinuación carnal, mostrándose indefensa, predispuesta y accesible, simultáneamente. Además, las bragas bajadas que permiten ver su sexo, funcionan en este sentido.

**Fig. 176. *Frannie* de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962).** Es una obra figurativa pintada sin mucho detalle, donde la figura de tonos anaranjados se destaca sobre un fondo en morados. Las proporciones anatómicas de la mujer están deformadas con propósitos expresivos, por ejemplo, podemos advertir el contraste entre unos pechos voluminosos y unos brazos que, por su extrema delgadez parecen excesivamente largos. Esta alteración de la figura, junto con el uso del color, produce una sensación algo surrealista, su constitución impele a observarla como un carácter fantástico o una muñeca, más que como a un ser humano. Además, provoca una impresión disonante al representar un cuerpo con medias y grandes curvas, es decir, provocativa, con un peinado en dos coletas adornadas con lazos, que recuerda a la etapa infantil. De este modo, aunque el personaje representado no parece una niña, sí que parece revestirse de cierto carácter pueril, quizá ingenuo, asociado a su sexualidad. Reparamos en el tópico de infantilizar a las mujeres para fantasear con la agresión a las niñas. Su postura, con el peso del cuerpo apoyado en la pierna de atrás y subiéndose la media de la otra, no parece fortuita.

**Fig. 177. *Girlie* de Larry Rivers (Nueva York, 1923 - Nueva York, 2002).** Combina elementos que parecen de collage como, por ejemplo, el pelo, el torso o los guantes; con tintas planas, como en el caso de las piernas o el estómago; y dibujo a línea, tal y como observamos en el sofá o en el pubis. De este modo el artista juega creando diversos estratos en un espacio que resulta bastante plano. Vemos cómo el dibujo a lápiz y los blancos parecen situarse en una posición más lejana, mientras que los colores homogéneos se disponen en un lugar intermedio y aquellas zonas, como el pecho, el ligero o los guantes, con apariencia volumétrica, se superponen a las anteriores. La escena muestra un espacio interior en el que vemos un sofá y en el centro de la composición, situada hacia la parte de arriba, una mujer vestida de forma provocativa y con una actitud provocadora. El colorido de la imagen es, en general, bastante entonado, a excepción del llamativo rosa que atrae la mirada hacia la zona pélvica, otorgando así mayor presencia visual e importancia a su sexo. *Girlie* es un adjetivo que se aplica a chicas que se sienten identificadas con

cosas o actitudes que se definen como propiamente “femeninas”, pero también se refiere a los espectáculos de mujeres con poca ropa.

**Fig. 178. *His-story* de Deborah Sengl (Viena, 1974).** *His-story* es una serie conformada por un conjunto de obras en las que se pueden ver personajes mujer en actitudes estereotipadas, cuyos cuerpos son estampados con motivos diversos. En la que nos ocupa el cuerpo de la protagonista se cubre con varias fotos y texto de la serie *Dinastía*, de la televisión americana. Esta pieza representa a una mujer desnuda con actitud provocativa y el torso pintado. Combina elementos que parecen collage como, por ejemplo, la bata, el pelo, los ojos o los labios; con el dibujo a línea o con zonas pintadas con realismo, como es el caso de los motivos que aluden a la serie. El título, que mediante la inclusión de un guion subraya el adjetivo posesivo *His* dentro del nombre completo *History*, hace así hincapié en la historia como un producto elaborado por los varones, teniendo en cuenta sus intereses como sexo/género.

**Fig. 179. *Woman* de Ralph Hotere (Mitimiti, 1931 - Dunedin, 2013).** Es un grabado combinado con lápiz en el que observamos el uso de la línea y diversos grafismos sobre fondo blanco. Dibuja una figura de mujer sin rostro, con los brazos levantados en una pose estereotipada. Se resalta la presencia de la media por el uso del rojo y la insistencia del trazo; y de la vulva, única parte de su cuerpo detallada y, además, flanqueada por un conjunto de líneas que simulan una falda levantada.

**Fig. 180. *Le sexe* de René Margotton (Roanne, 1915 - París, 2009).** Es un dibujo surrealista que muestra a un personaje mujer de muslos para arriba, ajustado a los límites del soporte. Esta figura, ataviada con ligas y una especie de braga transparente, levanta los brazos sobre su cabeza mientras introduce, con gesto pensativo, uno de sus meñiques en su boca. Las proporciones de su cuerpo están exageradas, de manera que observamos un cuello extremadamente largo y unos senos, nalgas y muslos abultados que desentonan con la estrechez del tronco. Su sexo es visible a través de una abertura ovalada, además, podemos observar unas formas ovales en un codo, próxima a una axila y en ambas medias, formas que pueden funcionar como metáforas de los genitales.

**Fig. 181. *Pornographic drawings* de Linder Sterling (Liverpool, 1954).** *Pornographic drawings* es una serie de dibujos realizados a partir de revistas pornográficas. El que incluimos a continuación muestra una figura con expresión feliz, vestida únicamente con una chaqueta abierta y posando sus manos sobre unos pechos de aspecto siliconado.

**Fig. 182. *Kerstin* de Luis García Mozos (Puertollano, 1946).** Es un dibujo hiperrealista que representa un plano frontal de una mujer cortada a la altura de los muslos. Mantiene una pose simétrica, con los brazos a los laterales y las piernas separadas, al tiempo que dirige su mirada al espectador. Su expresión facial no resulta especialmente complaciente, pero, en términos

generales, se muestra de manera disponible. El hecho de situarse contra una puerta cerrada puede introducir cierta lectura narrativa. El espectador puede preguntarse si la mujer está en una habitación cerrada junto con otra persona o si, por el contrario, se sitúa en el exterior evitando que alguien atraviese dicho umbral.

**Fig. 183. *Opera N.54* de Carol Rama (Turín, 1918 - Turín, 2015).** Es una acuarela de la que nos interesa señalar la actitud de la protagonista. No se muestra de manera complaciente ni erotizada, como veíamos en la mayoría de las anteriores, sino que sacude su lengua enorme y puntiaguda mientras se dirige al espectador. Los caracteres sexuales apenas parecen desarrollados.

Vamos a concluir esta sección con el *Grupo temático 25. Parejas o grupos*, compuesto por una serie de obras en las que la escena se compone de dos o más personajes, la mayor parte, claramente situados en espacios interiores. Exceptuando la de Holland, el resto porta algún tipo de ropa, aunque dejando al descubierto alguno de los caracteres sexuales.

**Fig. 184. *Homage to electricity* de Harry Holland (Glasgow, 1941).** Holland es un artista figurativo en cuya obra es relativamente fácil encontrar desnudos de mujeres. *Homage to electricity* da título a esta pintura y a otra serie de seis litografías. Muestra un espacio austero y vacío en el que el único objeto que observamos es una sencilla lámpara. El motivo principal de la composición lo constituyen dos mujeres cuyos cuerpos se interrelacionan a través de la postura. En general, predominan los tonos marrones y podemos constatar cómo los tonos más claros, en la lámpara, y los más oscuros, en el vello púbico y el cabello, se disponen conformando un triángulo que centra la atención del espectador. Aquí, la iluminación cobra una importancia relevante, destacando los cuerpos de las protagonistas y acentuando su carácter escultórico. La escena resulta un tanto absurda, dos mujeres desnudas para cambiar una bombilla; sin embargo, si reparamos en el título podríamos sospechar que estos dos cuerpos son el homenaje. Subyace, además, cierto erotismo que impregna el ambiente, no por casualidad la sombra de la cabeza de una de las mujeres se proyecta sobre los genitales de la otra.

A propósito de esta obra podemos leer un comentario del artista en la página de la *Tate*: Es una broma visual extendida, por ejemplo, como esculturas preocupadas acerca de su propia revelación<sup>56</sup>. ¿Qué quiere decir el artista con esto? ¿Está quizá sugiriendo que las dos mujeres se empeñan en un problema que se les escapa, que las supera? Así como una escultura no tiene vida, ambas mujeres serían incapaces de comprender la electricidad, quizá por ello aparecen desnudas, subrayando su corporalidad en detrimento de su intelecto. Por último, cabe señalar que esta primera obra que incluimos tiene un tono que dista bastante de las restantes, estas dos mujeres aparecen realizando una acción concreta, están cambiando una bombilla. No parecen

<sup>56</sup> "It is an extended visual joke e.g. as sculptures concerned with their own revelation" (Traducción propia)



abandonadas ni estar esperando la intervención de una tercera persona, aunque, teniendo en cuenta el comentario del artista, no cabe ver dicho empeño como algo positivo.

**Fig. 185. *Chinatown centennial* de Ben Kamihira (Yakima, 1925 - Filadelfia, 2004).**

En una obra realista en la que contrasta el abigarramiento de la mitad inferior con la superior, relativamente despejada. Vemos una estancia con un sofá antiguo, varias banderas de Chinatown, una botella de florero, varias cajas y una planta, decoración que parece propia de una casa de alquiler o piso de estudiantes. Los verdes y amarillos que imperan en esta atmósfera cálida pueden funcionar reflejando un ambiente cargado y caluroso, cuyo efecto se manifestaría en la actitud de los personajes. Sobre el suelo vemos a una mujer joven, vestida únicamente con una blusa de fiesta y un guante negro, cuyo sexo contemplamos a través de la apertura de sus piernas. Su cuerpo parece relajado, mientras que los pies reflejan cierta tensión y su rostro permanece impertérrito. Sobre el sofá vemos a una mujer desnuda y extrañamente retorcida, con una de sus manos se aprieta un seno y la otra la dirige al pecho, mientras su rostro tiene una expresión que parece más próxima al dolor que al placer.

**Fig. 186. *Wee girls* de Gerhard Richter (Dresde, 1932).** Es una obra en blanco y negro, con aspecto de fotografía antigua desenfocada. Tiene una composición casi cuadrada en la que observamos a dos mujeres cuyos cuerpos se destacan lumínicamente. La de la izquierda, desnuda y sentada sobre el suelo, hace burla al espectador con ambas manos, como si quisiese captar su atención. La otra, también parece dirigir su cabeza en dirección al espectador, aunque esta última se posiciona ofreciendo sus nalgas y tiene aspecto de muñeca hinchable. *Wee* es un adjetivo que se usa especialmente en el inglés hablado en Escocia e Irlanda y quiere decir pequeño, por lo tanto, *wee girls* podría significar chicas pequeñas, entrando en clara contradicción con la escena representada pero concordando con la actitud burlona de una de ellas.

**Fig. 187. *Asse* de Alex Tennigkeit (Heilbronn, 1976).** Esta obra también está resuelta con tonos que van del blanco al negro. La imagen no está muy definida, pero podemos intuir un espacio conformado por una plataforma de planta circular con un barra vertical en su centro, típico de los lugares donde ofertan espectáculos eróticos. Sobre el mismo se apoyan tres mujeres ataviadas con ropa interior provocativa y zapatos altos de plataforma, mientras se arrodillan ofreciendo unas nalgas desnudas y redondeadas.

**Fig. 188. *Twins in the green room* de Natalia Fabia (Burbank, 1983).** Esta artista dice sentirse fascinada por las prostitutas, figura que identifica con la sensualidad. Sus pinturas, a menudo abigarradas, suelen estar protagonizadas por mujeres jóvenes con un aspecto provocativo tipificado. Aquí muestra una escena que transcurre en una estancia interior con un aspecto cuidado, reparamos en los sillones de aspecto antiguo, en las pesadas cortinas del primer plano, los cuadros del fondo o las puertas con molduras. Esta pintura figurativa, un tanto ingenua, se

divide aproximadamente en dos partes. La parte de la derecha muestra un plano más próximo conformado por una chica arrodillada con pose seductora, pero expresión un tanto abúlica, y una cortina. Su cuerpo, más claro y con una luz más fría que el resto, parece iluminado por un flash. En la otra parte podemos ver dos mujeres, una de ellas tumbada en el suelo —es la gemela de la anterior— y otra de pie, de esta última solo se muestra su cuerpo de cintura para abajo. Al fondo un hombre vestido y sentado sobre un sofá contempla la escena. Los zapatos, las medias, los ligeros, las transparencias, la bisutería o el maquillaje contribuyen a crear ese ambiente erótico festivo estandarizado.

**Fig. 189. *Resting on her laurels* de Terry Rodgers (Newark, 1947).** Esta es una de esas brillantes, pulidas y coloristas escenas que muestran a jóvenes semidesnudos en fiestas exclusivas, representativas del trabajo del artista. Se trata de una composición abigarrada situada en un espacio interior repleto de detalles. En un primer plano, sobre un sofá con una funda de colores llamativos, vemos a una mujer desnuda, vestida únicamente con unas medias y gran cantidad de adornos. Con una mano sostiene un cigarro mientras que con la otra sujeta una lata, abandonándose con gesto satisfecho. Las cinco figuras restantes, todas ellas de pie, están dispuestas de manera que sus cuerpos se vuelven hacia la mujer tumbada, resaltando su presencia. No obstante, no hay una relación entre ellos y el único que parece dirigir su mirada hacia ella es el hombre negro.

Una vez analizados estos ocho grupos temáticos proponemos una visión conjunta, a modo de conclusiones parciales, con objeto de valorar aquellos rasgos que se reiteran. Como decíamos al comienzo, en esta sección hemos incluido obras que se sitúan en espacios interiores o que, aun sin revelar datos al respecto, guardan una relación formal con las anteriores. Hemos comenzado con figuras que yacían tumbadas o recostadas sobre camas, continuando en los siguientes grupos con otras que van incorporándose hasta sentarse y finalmente, se incorporan. En el último grupo hemos recogido seis obras en las que aparecen dos o más personajes. En muchas de estas escenas observamos la presencia de camas o sofás, sobre los que las protagonistas se disponen o apoyan. Habitualmente, son jóvenes y tienen cuerpos proporcionados o, en su defecto, acentúan la amplitud de caderas y pecho en contraposición a la estrechez de la cintura. En general, los cuerpos de estas mujeres se disponen como objetos sexuales para la mirada. Por un lado, algunas forman parte del juego sosteniendo actitudes seductoras, tal y como observamos en algunos de los casos que a continuación mencionamos. En las obras #114 y #041 de Piot Brehmer podemos advertir una insinuación erótica evidente, velada —si se quiere— en la primera y manifiesta en la segunda; la de Leslie, abierta de piernas y mirando fijamente al espectador resulta también sugerente; con las piernas separadas y una de ellas levantada, la de

Úrculo se presenta como un cuerpo anónimo oportunamente dispuesto; a cuatro patas, ofertando sus cuartos traseros podemos ver a las protagonistas de las pinturas de Arikha, Stanick, Nicholson o Tennigkeit; por último, ataviadas con lencería erótica y adoptando poses asociadas a la insinuación sexual “femenina”, hallamos las obras de Peck, Rivers o Fabia.

Por otro lado, también las hay que adoptan actitudes más inexpresivas, entre las que podemos destacar las de Le Corbusier, Salle (*Untitled*), Jacklin, Arizabalo, Kisling, Portway o Currin; son figuras cuya expresión parece congelada y su mente ausente, como si permaneciesen indiferentes al entorno circundante. Llama la atención que entre tantas representaciones de mujeres que ofertan sus cuerpos con intención erótica, haya una ausencia de deseo tan evidente. Esta constatación hace sospechar que no ofertan sus cuerpos con objeto de obtener gratificación alguna, sino más bien con el propósito de satisfacer apetitos ajenos.

En lo que respecta a su situación anímica, pocas tienen una expresión triste como la que observábamos en las del primer grupo temático, son más comunes la falta de energía, la apatía o la falta de expresividad; entre ellas, como ya hemos dicho, muchas permanecen ausentes. Solamente en una observamos una expresión clara y manifiesta de felicidad, es la de Wesselmann, aunque en este caso su actitud positiva está ligada a un icono o estereotipo y no a un personaje particular. También podemos encontrar cierta expresión de satisfacción en la figura dibujada por Sterling, pero en este caso recordemos que se trataba de obras basadas en imágenes de revistas pornográficas; o en la joven yacente de Rodgers.

En varias de las pinturas de la muestra las protagonistas enfrentan o cruzan su mirada con la del espectador, pero pocas tienen una actitud desafiante. La mayor parte, tal y como podemos ver en las obras de Piot Brehmer (*#114, #041*), Fischl, Stanick, Schultz, Maidman, Kamihira, Dinnerstein o Rivers; tienen una actitud bastante complaciente y no utilizan la mirada de un modo inquisitivo, sino que a menudo se empareja con la disposición sexual de sus cuerpos. La de Leslie resulta algo más ambigua debido a la firmeza con la que mira, sin embargo, su expresión corporal apunta en otra dirección. Quizá aquellas que tienen una mirada más provocadora sean las de Loeb y Joffe (*White silky knickers, Black camisole*), que no parecen dispuestas a hacer concesiones al espectador. Sus miradas, frías o distantes, no incitan al acercamiento.

En general las posturas resultan estáticas, los personajes mantienen poses abocadas a la pasividad, que no indican movimiento o actividad significativos. De acuerdo con lo expresado podemos remitirnos a obras como las de Salle, Freud, Kisling, Bianco o Currin, en las que las protagonistas permanecen, sin intención aparente de abandonar la posición. No obstante, también podemos encontrar otras con una actitud bien diferente, por un lado, la de Elettra Tam busca con ahínco en el interior de una nevera mientras que, por otro lado, la de Fischl (*Questionable pleasure I*) se

ajusta el bikini con una posición bastante dinámica y la de Rama provoca al espectador de forma burlesca.

Entre las poses estandarizadas que observamos, cabe destacar cómo levantar un brazo o ambos sobre la cabeza es un gesto recurrente y que podemos observar en muchas obras, fijémonos, por ejemplo, en las de Le Corbusier, Barjola, Holland, Currin o Sengl. Es una postura estereotipada, generalmente adoptada por sujetos mujer, que indica un afán exhibicionista, así como la aceptación de su papel como objeto de contemplación. En ocasiones las posiciones que adoptan estos personajes parecen especialmente planificadas para resaltar determinada parte de su anatomía. Veámoslo con unos casos gráficos, en las pinturas de Salle (*His brain*) o Stanick los personajes adoptan una posición que favorece el protagonismo de sus nalgas; la de Currin (*Blonde nude*) se contorsiona proyectando sus pechos, mientras que la de Freud pone sus genitales en un primer plano. En muchas otras lo que se favorece es una visión conjunta del tronco, habitualmente pechos y pubis.

En todas aquellas obras en las que la vulva es visible, exceptuando las de Margotton y Hotere, se aprecia la presencia de vello púbico. En cuanto al tamaño de los pechos representados, en su mayoría, es medio o grande, salvo excepciones contadas, como en las obras de Leslie, Kamihira, Fischl o Rama. Si prestamos atención a la indumentaria podemos constatar cómo ropa interior, medias, ligeros o zapatos de tacón, son elementos que se repiten constantemente y que se vinculan con el erotismo.

Nos gustaría referirnos brevemente al modo de representar la carne. Hemos observado diferentes soluciones, algunas manteniendo una apariencia de veracidad e idealizando la superficie como si fuese algo homogéneo y libre de marcas; así lo vemos en las protagonistas de Keeling, Jacklin, Úrculo, Bautista, Nieto, Fiel, Loeb, Schultz, Morales o Chen. También observamos algunas, por ejemplo, en las obras de Arizabalo o Westwood que, aunque resaltan ciertos aspectos como la grasa o los huesos, continúan manteniendo una piel de aspecto incólume. Asimismo, hallamos otras que en lugar de trabajar la superficie del cuerpo como algo delicado y precioso, se centran en la importancia plástica de la pintura, trabajando cuerpos en los que la pincelada, la materia o el color, se ponen de relieve. Tal es el caso de Fischl, Freud, Grützke o Joffe (*Black camisole*).

También encontramos quienes deforman deliberadamente las proporciones corporales creando cuerpos que frecuentemente exageran los caracteres sexuales, un ejemplo claro de esto podemos encontrarlo en las obras de Yuskavage y Margotton. Además, podemos observar algunas obras que reducen, según el estilo particular, el cuerpo a superficies sintéticas o planos de color; así sucede con las figuras representadas por Stanick, Opie u Hotere.

En suma, la impresión que se tiene tras contemplar esta serie de obras es que el sujeto mujer, o

más bien su cuerpo, se representa ideando a las mujeres como cuerpos para el sexo, caracterizados por la disponibilidad. En general, estas figuras se disponen satisfaciendo las expectativas de la mirada de quien las contempla y, por consiguiente, sus fantasías eróticas. En este sentido podemos comprobar que muy pocos títulos hacen referencia a mujeres particulares, con nombre propio, sino que la mayoría se refieren a personajes genéricos. En general son desnudos, mujeres, chicas o modelos. De 67 obras analizadas únicamente dos, *Frannie* de Lisa Yuskavage y *Kerstin* de García Mozos, hacen referencia en sus títulos a un nombre propio, apenas el 3% del total.

#### 5.1.2.2. Cuerpos sexualmente disponibles en espacios exteriores

En los dos grupos que conforman este apartado veremos personajes desnudos en grados diversos, ubicados en parajes al aire libre. En el *Grupo temático 26. Personajes tumbados*, se muestran tumbados mientras que en el siguiente aparecen arrodillados o de pie, insistiendo, en su mayor parte, en la exhibición de sus nalgas. Exceptuando las dos primeras obras —aunque en la de Benedicenti los verdes causan la sensación de ser un frondoso espacio vegetal—, en el resto observamos la presencia de hierba, árboles, flores o frutas.

**Fig. 190. *Playmate* de Salvador Dalí (Figueras, 1904 - Figueras, 1989).** Esta obra forma parte de *Playboy project: "The playmate as fine art"* (1967)<sup>57</sup>. En esta acuarela, que produce una impresión cromática fría, podemos ver cómo combina las manchas de aguadas con el claroscuro y la línea. La escena se organiza de manera que la figura se sitúa en una de las diagonales de la composición, cortada por la cabeza y los pies, y sobre una tela de un rosa oscuro que ocupa la mayor parte de la superficie. Su cuerpo, flaco, anguloso, alargado y sin rostro, adopta una pose equivalente a la de las Venus yacientes. El pubis ocupa el centro de la composición en sentido vertical y aunque horizontalmente se halla desplazado hacia la izquierda, funciona como un foco de atención. Al fondo vemos una oscura nube negra de la que emanan rayos dorados, que apuntan hacia donde se encuentra el rojo más intenso de la obra, constituyendo así, otro eje de interés. Aunque ese haz de luz puede ser observado como un mero efecto solar, en cierta medida recuerda a las representaciones de Dánae en las que Zeus se transformaba en una lluvia dorada.

**Fig. 191. *Nuda veritas* de Luigi Benedicenti (Turín, 1948 - Turín, 2015).** Es una pintura que no se ubica en un entorno al aire libre —al menos no tenemos esa certeza— pero la hemos incluido porque sí causa esa impresión. Los verdes y lilas del papel rugoso del fondo producen un efecto de vegetación y flores, respectivamente. Es decir, si no nos fijamos mucho y agrandamos la imagen,

<sup>57</sup> Para este proyecto fueron seleccionadas por Ryan McGinness obras de artistas como: Salvador Dalí, Andy Warhol, Larry Rivers, Ellen Lanyon, Roy Schnackenberg, Ben Johnson, George Segal, Tom Wesselman, James Rosenquist, Alfred Leslie y Frank Gallo. Con ello se elaboró un capítulo especial de nueve páginas.

podríamos fácilmente creer que el personaje se halla en un entorno boscoso. Benedicenti es un artista fotorrealista que, en este caso, representa el cuerpo desnudo y yacente de una mujer. Perfectamente encajada en este formato horizontal vemos a una rubia de piel incólume cuyo trasero es resaltado por partida doble. Por un lado, al ocupar el centro horizontal de la composición y, por el otro, debido a la iluminación proyectada en dicha zona. Además, esta parte de su anatomía causa una sensación extraña, no parece humana sino artificial, de plástico. Su cabeza se vuelve hacia el espectador con una expresión un tanto apática y sin dejar claro donde dirige su mirada.

**Fig. 192. *Goddess and assistant* de Neil Moore (Leicester, 1950).** Esta obra muestra una escena que recuerda a los paisajes renacentistas, en la que dominan los tonos oscuros, con un aspecto tormentoso. Representa a una mujer desnuda, de gran tamaño y con un casco, tumbada de espaldas al espectador. En un primer plano podemos ver varios neumáticos y un personaje de tamaño mucho menor, también con casco, pero vestido. Con independencia del carácter surrealista y narrativo, lo que nos interesa es señalar el protagonismo de este cuerpo desnudo, más concretamente de sus nalgas, que se sitúan en el centro de la composición y están resaltadas por la iluminación.

**Fig. 193. *Nap* de Natalia Fabia (Burbank, 1983).** Aquí podemos contemplar a una mujer joven y casi desnuda con varios tatuajes en el cuerpo, tumbada en medio de la naturaleza y cubierta por una manta roja y negra estampada con calaveras. El cuerpo de la chica se destaca contra el resto por efecto de la iluminación y su pose, artificial, expresa cierta coquetería, de alguien que se sabe observada. Su mirada se dirige al espectador, aunque su rostro resulta inexpresivo. El aspecto un tanto transgresivo de la joven no supone, en este caso, una escena menos estereotipada. Si le quitamos las calaveras y los tatuajes podemos encontrar personajes con actitudes muy similares.

**Fig. 194. *Honeymoon daze* de Chester Browton (Gran Bretaña, 1938).** Desde un punto de vista cenital observamos a una mujer tumbada, desde la altura de los muslos, sobre un suelo de baldosas, vestida únicamente con una camiseta abierta por la parte delantera. Su rostro, ladeado y con los ojos cerrados, parece revelar un momento de disfrute sexual; además, advertimos cómo una de sus manos se aproxima a sus genitales. En este mismo sentido, podemos reparar en la rotura del collar de bolas marrones cuyas cuentas se desperdigaron a su alrededor sugiriendo, quizá, un impulso o arrebató en el transcurso del cual habría roto el collar y, tal vez, también la camiseta. En sus proximidades vemos fruta, una flor y varias cartas, asimismo, podemos comprobar que la única carta que se sitúa sobre su cuerpo lo hace cerca del pecho y es un corazón rojo.

En el *Grupo temático 27. Personajes en situaciones comprometidas*, vamos a analizar cuatro escenas protagonizadas por personajes al aire libre. Todas llevan alguna prenda de ropa, aunque no con la intención de ocultar el cuerpo, sino de sugerirlo. Como bien es sabido, a menudo se considera más sensual lo semioculto, que excita la imaginación, que aquello que es expuesto y no deja margen a fantasear.

**Fig. 195. *Ohne titel* de Sigmar Polke (Oleśnica, 1941 - Colonia, 2010).** Aquí podemos discernir claramente dos planos. Por un lado, tenemos el del fondo, donde se concentra la presencia cromática y que está conformado por unas aguadas, sobre las que se superponen unos brochazos circulares con mayor carga matérica. El colorido, suave y apastelado le confiere una atmósfera luminosa, festiva. Por otro lado, podemos discernir un dibujo a línea negra que se superpone al anterior. Representa a una mujer de rodillas, con liguero, medias, zapatos de tacón, un collar y diversos elementos vegetales al fondo. Donde mayor claridad adquiere el fondo es alrededor de esta figura, resaltando así su presencia; en particular la franja amarilla sobre la que se dibuja la zona de los genitales. Este personaje, con sus manos próximas al sexo y las piernas separadas, gira su torso hacia el espectador. Sin embargo, su mirada, situada frontalmente, no se enfrenta con la de este, sino que parece perdida; además, sus ojos, algo bizcos, le profieren una expresión un tanto bobalicona.

**Fig. 196. *Aosta sunset* de Bernhard Martin (Hannover, 1966).** En esta pintura podemos observar una gran variedad de recursos plásticos. En algunas zonas, como pueden ser la carretera o el coche, vemos colores más o menos lisos o degradados que contrastan con la zona del fondo, conformada por montañas y árboles, y que tiene una apariencia más realista. En las zonas de agua advertimos un tratamiento más difuso y tendente a resaltar los brillos, mientras que la figura se representa desenfocada y en las flores del primer plano se puede observar con claridad la textura del pigmento. Muestra el ocaso en una región de los Alpes italianos, en la que el cielo granate produce una atmósfera un tanto fantástica. El motivo principal de la escena lo conforman un coche salido de la calzada y una mujer que busca en el maletero, sugiriendo, de este modo, un intento por solucionar los percances ocasionados por un accidente recién sucedido. No obstante, el punto de interés de esta escena es la protagonista, sola y en un entorno despoblado, agachada y enseñando unas nalgas desnudas que su corta falda apenas cubre. Además, advertimos cómo parte de una de las flores apunta, hasta casi introducirse, a la zona genital, con las subsiguientes connotaciones sexuales.

**Fig. 197. *Oban drive* de Hubert Schmalix (Graz, 1952).** Esta obra se sitúa ya en un escenario propiamente nocturno, con la luna llena al fondo. Representa a una mujer casi desnuda, a cuatro patas y vista desde atrás, ante una casa en la que se observa luz. Su cuerpo, anaranjado, se destaca contra los tonos morados del fondo. La nocturnidad, la desnudez, quizá también la

postura de la mujer, cuyo desequilibrio puede sugerir que no se trata de una pose mantenida sino de una caída o tropezón, le profieren a la escena cierto aire de misterio. Asimismo, no podemos olvidar que el folclore popular asocia el bosque y, más cuando es de noche, con la pesadilla y el miedo.

**Fig. 198. *Clair de lune* de Léopold Rabus (Neuchâtel, 1977).** Esta última asociación podemos verla claramente representada en el bosque negro de Rabus. Es una pintura horizontal de gran formato que representa un paisaje nocturno. Observamos a una mujer con las nalgas descubiertas y en pompa, metida en un agua turbia. La parte superior de su cuerpo, cubierta por una prenda de ropa, se pierde en la oscuridad del entorno creando una sensación de misterio. La luz de la luna ilumina oportunamente el culo oferente de la protagonista, centrando la atención sobre el mismo. En esta escena, sin embargo, el acceso carnal a la mujer no parece tan simple o libre de amenaza.

En el conjunto de obras reunidas en estos dos grupos temáticos hemos podido observar un rango muy variado de propuestas visuales, si bien todos estos cuerpos parecen albergar connotaciones sexuales. En general, las del primer grupo tienen una actitud más pasiva, mientras que las del otro parecen desarrollar alguna actividad. Más de la mitad de las protagonistas porta alguna prenda de vestir, aunque la mayoría no lo hacen con el propósito de cubrir sus cuerpos, sino de resaltar su desnudez o determinadas zonas. Los cuerpos de la mayor parte de estos personajes son jóvenes y proporcionados. En las pinturas de Benedicenti, Fabia, Browton, Martin y Polke podemos observar una mayor idealización de la figura; mientras que en las de Dalí, Moore y Schmalix apreciamos cuerpos con otras proporciones, más flacos o más gruesos, así como otros modos de resolver la carne, por ejemplo, mediante pinceladas gruesas o planos sintéticos de color. Tres dirigen su mirada hacia el espectador, las de Polke, Benedicenti y Fabia; aunque no la enfrentan o dirigen de manera clara.

Si las contemplamos en relación con el apartado anterior, podemos concluir con que, si bien el entorno varía, no existe una diferencia notable entre el modo de representar unos personajes y otros.

### 5.1.2.3. Ostentación genital

En este epígrafe vamos a analizar representaciones en las que las protagonistas aparecen sexualmente disponibles, sin embargo, la selección que sigue se caracteriza por el énfasis en la exhibición de los genitales y las nalgas, siendo estos el foco de interés de la obra. La primera obra que muestra unos genitales de mujer de manera descarada y que en su día provocó un escándalo,



es el cuadro de Gustave Courbet titulado *L'origine du monde* (1866), como veremos en el punto 6.1.4. de esta tesis.

El apartado que ahora comenzamos se compone de nueve grupos temáticos, a su vez, subdivididos. Siendo la muestra tan extensa, además de agruparla por similitudes observables en relación a la postura, hemos optado por dividirla en dos grupos. Por un lado, incluiremos aquellas obras en las que las protagonistas no establecen un contacto visual con el espectador, bien porque miran hacia otro lado, tienen los ojos cerrados o estos no se muestran. Por otro lado, reuniremos aquellas en las que los personajes sí establecen contacto visual o su mirada se dirige hacia el espectador, aunque en algunos casos parezca ausente. En términos generales parece que las de la segunda agrupación reflejan una actitud más consciente. Vamos a comenzar con el primer grupo, aquellas que no enfrentan su mirada con la del espectador y que hemos distribuido en cuatro grupos diferentes.

En el *Grupo temático 28. Personajes exhibiendo las nalgas y los genitales*, analizamos una selección de obras en las que las protagonistas, con las piernas abiertas, muestran una visión posterior de sus nalgas/genitales. En esta ocasión, aunque algunas giren su cabeza, sus miradas, perdidas en algunos casos, no llegan a cruzarse con la del espectador. Por el contrario, la de Connelly tiene el rostro pixelado, la de Fuentes carece de ojos y la de Vivaulta tiene un engendro por cabeza. En las cuatro últimas las figuras aproximan sus manos a sus nalgas, en general para separarlas, o para tocar/tapar sus orificios, como en el caso de Barber.

**Fig. 199. Ex\_2002\_9\_14\_04.jpg de Adam Connelly (Ann Arbor, 1974).** El título de esta pintura parece aludir a una imagen descargada de internet. Puede ser una más entre millones de imágenes pornográficas que circulan por la web, con una referencia que, en principio, parecería impersonal. En esta pintura la escena se compone por cuadrados de diferentes colores que originan una representación pixelada, de forma que la imagen sexualmente explícita no se muestra. Tal vez porque no está accesible para todos los públicos o porque requiere un pago previo.

**Fig. 200. George Grosz (Berlín, 1893 - Berlín, 1959).** La segunda es una acuarela erótica en la que predominan los tonos cálidos y las aguadas que se entremezclan. Es una composición horizontal que representa a dos mujeres a cuatro patas vistas desde atrás, una al lado de la otra. Están desnudas a excepción de unos zapatos de tacón granates y alguna tela transparente que se superpone en determinadas zonas. Sus nalgas se subrayan con el uso de la iluminación, mientras que la pose, abiertamente exhibicionista, favorece la contemplación de unos genitales aumentados de tamaño y enfatizados a través del color. Una forma oscura y ovalada que representa el vello púbico, contiene y realza un interior rojizo que en una de ellas expulsa un

líquido blanco. Hacia el centro de la composición, donde se juntan los cuerpos de ambas mujeres, vemos una franja, en forma de uve, de tono oscuro. Sobre esta se elevan unos genitales con un pene erecto que queda en un segundo plano, definido de manera sutil.

**Fig. 201. *A pastel study of a nude erotic woman* de Peter Howson (Londres, 1958).** Es una obra de pequeño tamaño. Una línea negra de tamaño variable delimita los diversos elementos, donde mayor grosor adquiere es en la parte interna de muslos y piernas, resaltando así, la presencia de esta zona. El volumen se consigue mediante el claroscuro y el rayado. Comprobamos cómo la zona de las nalgas y del sexo adquiere mayor protagonismo por el uso de las luces blancas.

**Fig. 202. *Pet* de David Nicholson (Montreal, 1970).** Es una obra realista, en la que una figura apoyada sobre un asiento de mimbre se destaca sobre un fondo negro. Representa a una mujer vestida con una blusa transparente y unas medias, que apoya una de sus rodillas sobre la silla proyectando su trasero hacia afuera y haciendo sus genitales visibles. Comprobamos cómo la mitad inferior de su cuerpo adquiere mayor luminosidad, destacando así sobre el resto de elementos. En este caso la protagonista parece adoptar conscientemente una pose que no resulta nada casual, además, gira la cabeza hacia atrás, como si estuviese controlando la disposición de su propio cuerpo. El título, *Pet*, es una palabra inglesa que, por un lado, puede referirse a una mascota o animal doméstico y, por otro, cuando acompaña a un nombre, indica predilección, por ejemplo, *the mother's pet*: el favorito de la madre.

**Fig. 203. *Exposed* de Orly Cogan (Jaffa, 1971).** Es un bordado sobre tela estampada, en el que también hay elementos pintados y otros que parecen añadidos, como el pelo. La escena muestra a una mujer de espaldas con las piernas abiertas y dobladas, que gira su cabeza sin dirigir la mirada a un punto particular. El cabello y los genitales se destacan por tener un tono marrón y las medias mediante el uso del azul, mientras que el ano está constituido por una anilla metálica.

**Fig. 204. José Fuentes (Torrellano, 1951).** En este grabado una figura de cuerpo negro se destaca sobre un fondo más claro. Porta únicamente un zapato de tacón y está doblada de modo que sus pechos y su rostro son visibles a través del hueco de sus piernas. Cabe señalar cómo se destacan los pezones y los labios, pero ningún rasgo facial más. Algunas zonas se resaltan por el volumen tridimensional, tal es el caso del pelo, que forma un circuito cerrado que comprende la vulva y la cabeza; y de las tuercas y tornillos. Próximas a la figura observamos tres pares de estas últimas piezas cuya dirección sugiere la unión de ambas, haciendo acopio de evidentes implicaciones sexuales. También observamos una tuerca sola sobre el suelo y dos tornillos que se aproximan en un extremo, elementos que quizá sugieran otro tipo de vínculos sexuales. Retomando el aspecto del pelo, el artista cree que las nuevas modas están acabando con el vello púbico de las mujeres, reduciendo: “el poder de atracción sexual sobre los hombres, que ante tal circunstancia han recurrido a su imaginación para re-crear la realidad desaparecida” (Fuentes, 2010: 26).

**Fig. 205. Vivaultra (Milán, 1978).** Es un artista en cuya obra podemos encontrar una gran cantidad de extrañas escenas surrealistas. La que nos ocupa está constituida por un delicado dibujo a línea negra en el que vemos un sexo abierto, sin embargo, el resto del cuerpo adquiere un carácter fantástico. Donde debiera estar la cabeza vemos un extraño amasijo de formas no identificables, mientras que sus manos alargadas, rígidas y con más dedos de los habituales, adquieren un aspecto un tanto extraño. Las manos, aunque potencialmente temibles, están situadas de tal manera que parecen atadas e inmovilizadas sobre la espalda, próximas a las nalgas. Asimismo, podemos verificar que el cuerpo entero se halla cubierto por un conjunto de pequeños elementos que parecen costras o heridas.

**Fig. 206. Nu au canape de William Nelson Copley (Nueva York, 1919 - Cayo Hueso, 1996).**

Esta obra, caracterizada por su aspecto sintético, está realizada con una línea negra homogénea que delimita unas formas que son rellenas con tintas de color planas. Podemos ver una figura vestida con medias, que proyecta sus nalgas mientras baja la espalda y la cabeza hacia la superficie sobre la que se dispone. Su cuerpo se destaca contra el fondo por un acusado cambio de cromatismo.

**Fig. 207. Untitled, nº 255 de Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954).** Aquí reconocemos una conocida fotografía, en la que una muñeca de escala aparentemente humana se posiciona de forma similar a las protagonistas del resto de obras, ofertando sus genitales. A su alrededor vemos ropa interior, un peine y una muñeca que parece de porcelana. El papel de los personajes mujer como objeto sexual en este tipo de pose, es puesto aquí de relieve al sustituir a la figura por una muñeca articulada.

**Fig. 208. Copper coin de Hubert Schmalix (Graz, 1952).** Está realizada mediante planos de color, que, aunque no son homogéneos, producen una superficie sintética. Se divide claramente en dos zonas diferenciadas cromáticamente, la inferior, que abarca mayor superficie y tiene un color azul oscuro; y la superior, en la que dominan los tonos amarillos suaves. En esta última podemos ver una figura dibujada con una línea roja y coloreada con un tono naranja, exceptuando algunas partes, el cabello, las bragas y las palmas de pies y manos, que tienen un tono más claro. Tumbada sobre el perfil del plano azul vemos un personaje con la ropa interior bajada, que separa sus nalgas con una de sus manos dejando al descubierto su sexo. El título no parece mostrar una relación evidente con lo representado.

**Fig. 209. Pin-up (Detalle) de Alfredo García Revuelta (Madrid, 1961).** Esta escultura forma parte de una serie de *Pin-ups*. La hemos incluido porque guarda una semejanza evidente con las anteriores, aunque en este caso el orificio del ano es tridimensional, podemos observar el hueco. Cabe señalar la extraña forma de sus manos, cuyos dedos se doblan como si estuviesen rotos.

**Fig. 210. Shawn Barber (Nueva York, 1970).** En esta pintura observamos un personaje cuyo cuerpo se dispone en una composición triangular. La zona de las nalgas y de los muslos está iluminada por una potente luz blanca que la destaca del fondo. Las manos de la representada están posicionadas de manera que sugieren un contacto genital, pero también funcionan ocultando aquello que se supone es el punto de interés de la pose y de la escena. A uno de los lados vemos el rostro de la mujer, con una expresión equívoca que, parece simultáneamente de dolor y de éxtasis.

**Fig. 211. Dudley, like what you see? Then call de Marcus Harvey (Leeds, 1963).** Es una pintura de aspecto abigarrado en la que el fondo, conformado por diversos estampados de flores, se distingue del primer plano, constituido por una figura y una silla pintados de forma matérica mediante brochazos muy visibles y empastados. Además, la factura pulida y ordenada del patrón de flores contrasta con el carácter expresionista, de gesto ágil, del cuerpo. Hace uso de un plano recortado en el que vemos un personaje fragmentado a la altura de los hombros y de las rodillas, que con una de sus manos aparta su trasero para dejar visible la zona, más oscura, de sus genitales. En este caso en título deja claro que esta mujer está ofertando su cuerpo que, además, utiliza como vehículo para atraer la atención de otra persona.

En las diez obras que conforman el *Grupo temático 29. Personajes tumbados con las piernas abiertas*, podemos ver una gran variedad de estilos y soluciones plásticas, que van desde un acabado más realista al esbozo con línea. No obstante, todas ellas tienen algo en común, representan a mujeres desnudas con las piernas abiertas, estando en la mayor parte los pechos y la vulva visibles. En la de Picabia no vemos los genitales porque el artista los oculta bajo otro motivo. La mayor parte de ellas utilizan enfoques de cuerpo entero, mientras que las que recortan parte de la figura lo hacen únicamente en una pequeña zona de las extremidades. Cuatro de ellas parecen ubicadas en espacios interiores tumbadas sobre colchones, la de Uglow se sitúa en un espacio abierto, mientras que las restantes no ofrecen datos al respecto, se hallan sobre espacios más o menos vacíos o constituidos por planos de color.

**Fig. 212. La joie de vivre de Francis Picabia (París, 1879 - París, 1953).** En las tres primeras obras podemos observar dibujos con diferentes tipos de línea realizados sobre fondo blanco, muestran diversas figuras tumbadas y con las piernas abiertas. La de Picabia está realizada con una línea más o menos homogénea y bastante continua. Vemos un personaje, de aspecto bastante esperpéntico, tumbado con las piernas abiertas y los brazos estirados hasta la altura de los pies. La zona genital está señalada mediante la adición de un rectángulo en cuyo interior se dibujan unos grafismos que vienen a representar el rostro sorprendido de un varón. Mediante este *tropo* el sexo es sustituido por diversas facciones, de modo que el espectador ya no contempla aquella

zona, sino que es enfrentado a una mirada que lo mira con extrañeza. Cabe señalar que no es la mujer, sus ojos permanecen cerrados, la que encara su mirada, sino que lo hace la de un varón posicionado en su entrepierna. El título, que hace alusión a *la alegría de vivir*, contrasta con la expresión apática y la mueca de la protagonista, lo que puede conducir a interrogarnos: ¿alegría para quién?

**Fig. 213. *Femme nue couchée* de Lucio Fontana (Rosario de Santa Fe, 1899 - Varese, 1968).**

Aquí vemos una línea de aspecto más quebradizo y que en muchas de las zonas se multiplica, esto junto con los trazos ajenos a la figura produce una impresión de movimiento o inestabilidad. Una mujer, situada en la mitad superior de la composición, levanta sus piernas mientras gira la cabeza hacia la izquierda. Los genitales se destacan con una serie de líneas verticales que adquieren mayor oscuridad que el resto de la escena, mientras que los senos tienen una importante presencia debido a su gran tamaño.

**Fig. 214. *Modern Olympia* de Ida Applebroog (Nueva York, 1929).** Es parte de una serie de obras que la artista creó inspirándose en el cuadro pintado por Manet. Representa una figura desnuda y con zapatos de tacón, mostrada desde un punto de vista cenital y colocada diagonalmente, más próxima al extremo superior. Está realizada con una línea rojiza que se expande, sobre todo hacia afuera, como si la figura tuviese un vello puntiagudo. Se dispone tumbada sobre su espalda, con las piernas separadas, una mano próxima al pecho y la otra a la entrepierna. Como sucedía en otras obras que hemos ido comentando, también aquí el sexo ocupa el centro de la composición. El rostro de la figura muestra, como muchas otras, indiferencia.

**Fig. 215. *Einladungskarte. Testa I* de Norbert Tadeusz (Dortmund, 1940 - Düsseldorf, 2011).**

Tadeusz fue un pintor figurativo alemán en cuyo trabajo podemos advertir un gran interés por el uso del color y de la luz. Comprobamos cómo en la obra que nos ocupa presta mayor atención a este último aspecto. En esta pintura de más de dos metros de alto advertimos un agudo contraste entre los elementos iluminados por la luz que se filtra a través de la ventana y el resto de la estancia; así como entre el colorido, bastante neutro de la escena y la viva presencia del azul y del amarillo. El conjunto produce una impresión extraña causada por la aparente alteración de la escala, observamos como la figura parece demasiado pequeña en comparación con la cama y con el espacio. Tumbada al borde de una cama, con las piernas abiertas y recogidas y los brazos cruzados sobre el rostro, vemos una mujer desnuda. La iluminación destaca su presencia y su cuerpo sin ropa, además, reparamos en cómo una de las sombras verticales proyectada por uno de los marcos interiores de la ventana coincide con la línea central de su cuerpo, atravesando así los genitales. El título de esta obra, que en alemán quiere decir invitación, parece congruente con la escena.

**Fig. 216. *Portrait of Rose de Lucian Freud (Berlín, 1922 - Londres, 2011)*.** Representa a una mujer con las piernas abiertas. En esta pintura de factura realista el colorido del fondo resulta frío, apagado, mientras que la figura se destaca por tener mayor luminosidad y una gama más cálida. Muestra un entorno poco acogedor, podemos, por ejemplo, reparar en la sábana grisácea o en el raído colchón marrón sobre el que sitúa la mujer desnuda. Su cuerpo, musculoso, está trabajado de manera que se resaltan los volúmenes, así como los cambios de tono de la piel, evitando representaciones idealizadas. En este sentido, podemos también observar un abundante vello púbico y axilar. La escena transmite cansancio o dejadez, como vemos reflejado en ambos brazos, en la pierna que cae del colchón arrastrando consigo la sábana o en el zapato tirado y dado la vuelta; pero a la vez exhibición o desinhibición sexual. La postura de la mujer, el modo de trabajar su carne, así como el espacio en el que se ubica hacen que, aunque su cuerpo se muestre accesible, resulte verosímil —al menos en mayor medida que la mayoría— como mujer con cierta actitud de abandono, a la que no parece importar exhibir su desnudez.

**Fig. 217. *Untitled de Eric Fischl (Nueva York, 1948)*.** Contemplamos un interior fuertemente contrastado por el uso de la iluminación. Se resalta por claridad el cuerpo desinhibido de la mujer, cuyas piernas se separan haciendo de su sexo el centro de la escena. En esta ocasión merece la pena reparar en la ausencia de cabeza que, envuelta en la oscuridad del ambiente, omite tanto la identidad como la emocionalidad de la representada.

**Fig. 218. *Cat on a hot tin roof de William Nelson Copley (Nueva York, 1919 - Cayo Hueso, 1996)*.** Es una pintura figurativa en la que tanto los volúmenes como el espacio resultan planos. *Cat on a hot tin roof* es el título de una obra de teatro de Tennessee Williams, donde uno de los personajes, Maggie, apodada “la gata”, tiene problemas conyugales con el marido. Este último se vuelve alcohólico tras la muerte de un amigo y se distancia de su mujer. En la obra que nos ocupa vemos a una mujer con una camisa o bata abierta tumbada sobre una colcha de cuadros. Sus brazos y sus piernas permanecen separados dejando el sexo bien visible, como si ofertase su cuerpo, sin embargo, su expresión facial resulta inexpresiva. La longitud de sus brazos enfatiza su carácter esperpéntico.

**Fig. 219. *Nude on Clapham Common de Euan Uglow (Londres, 1932 - Wandsworth, 2000)*.** Es una obra de pequeño formato en la que la pincelada y la materia adquieren una gran relevancia y presencia. El tercio superior de la composición está conformado por una franja azul que interpretamos como cielo, mientras las restantes, verdes, funcionan como hierba. En *Nude on Clapham Common*<sup>58</sup> un personaje sin rasgos faciales hace el puente, sosteniéndose sobre sus brazos y piernas; estas últimas las tiene tan abiertas que permiten ver sus genitales, dando la impresión de que el objeto de su postura pasa por la exhibición de su sexo que, además, ocupa,

<sup>58</sup> Clapham Common es una zona verde situada al sur de Londres.

como en tantas otras obras, el centro de la composición. Al fondo observamos una pequeña figura que parece un espantapájaros, pero que puede funcionar también como elemento fálico.

Advertimos, asimismo, un contraste entre las posturas de ambos personajes, que se complementan. Si ella tiene una pose de ofrecimiento, vuelca su cuerpo hacia arriba en sentido horizontal; la figura del fondo mantiene la verticalidad.

**Fig. 220. *Helen* de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).** Es una de las muchas obras de mujeres desnudas reducidas a icono que podemos hallar en el trabajo de este artista. La gama cromática es limitada, reduciéndose a varios tonos para el cuerpo, el azul del fondo y el negro, todo ello sobre fondo blanco. El color es aplicado de manera plana y de modo que sus límites definen las formas que representan. La escena muestra un personaje vestido únicamente con unas medias negras, con los brazos abiertos, más o menos hacia la mitad de la composición, y las piernas separadas, mostrando su sexo, que ocupa aproximadamente el centro compositivo. Si continuamos hacia arriba hallaremos dos pezones erectos y un rostro carente de rasgos en el que únicamente se dibuja una gran boca abierta. Advertimos cómo en este personaje sin semblante, sin identidad definida, se ponen de relieve, exclusivamente, sus caracteres sexuales.

**Fig. 221. *Chaste nude* de Greg Curnoe (London, 1936 - Delaware, 1992).** Completamos el grupo con una obra que no se sitúa en un entorno específico y que parece culminar una fantasía en otros lugares solo sugerida. En esta obra de estilo pop el artista combina planos de colores compuestos por los colores primarios: rojo, amarillo y azul, con zonas más claras; y en la parte de la cabeza una mancha un tanto nebulosa en la que observamos la direccionalidad del trazo. Representa un cuerpo de mujer, que de pecho para abajo guarda bastante simetría, colocado horizontalmente y de frente al espectador. Los tonos más oscuros resaltan el pubis, ombligo y pezones. Sobre uno de sus muslos observamos una mancha más clara y entre sus piernas una forma alargada apunta a sus genitales, de manera que resulta especialmente fácil atribuir un contenido sexual a estos dos motivos.

En el *Grupo temático 30. Personajes sentados o recostados con las piernas abiertas*, conformado por doce obras, podemos ver a las protagonistas adoptar estas posturas, de manera que sus genitales se tornan visibles. Algunas llevan ropa interior, sin embargo, en ninguna cubre la zona recién aludida. También aquí podemos reparar en el uso de diferentes estilos o soluciones plásticas, que abarcan desde dibujos a línea, acuarelas, pinturas con aspecto de ilustración u otras con apariencia realista. En general, hacen uso de enfoques recortados en diversos grados para centrarse en el tronco. Muchas de ellas no ofrecen información referente al lugar donde se ubican. En algunas el mobiliario indica que se trata de interiores, mientras que el velero en la de Vansier

puede sugerir un lugar próximo al mar y la vegetación en la de Yuskavage un espacio boscoso o un jardín.

**Fig. 222. *Desnudo femenino sentado* de Salvador Dalí (Figueras, 1904 - Figueras, 1989).** Es una obra en la que predominan los tonos cálidos, a excepción del azul celeste que bordea la figura y potencia sus contornos. La composición muestra una mujer de proporciones poco armónicas — nos fijamos por ejemplo en sus piernas—, ajustada a los bordes del soporte y posicionada de modo que no se observan ni pies ni manos. Mantiene una pose abiertamente exhibicionista, con las piernas separadas y uno de los brazos levantados por detrás de la cabeza. Como en las obras precedentes, se destaca la presencia de vulva y pezones, aunque en este caso uno de ellos está difuminado. Como en la tercera, se mantiene esa negación de la identidad del personaje, aunque en esta ocasión viene dada por el encuadre, que deja la cabeza fuera de la composición.

**Fig. 223. *Untitled* de Frank Lobdell (Kansas City, 1921 - Palo Alto, 2013).** Combina aguadas, de diferente intensidad, con el uso de una línea de aspecto quebradizo que en ocasiones se rompe o se duplica. La escena, vista desde un punto de vista superior al de la figura, muestra un personaje de piernas abiertas, cortado por los laterales a la altura de los muslos. Su cuerpo, yacente y apoyado sobre uno de sus brazos se destaca sobre el fondo por ser más claro. Su sexo, constituye el centro de atención de la obra, advertimos cómo se resalta por el uso del oscuro y de la centralidad. Sus pezones tienen también un tono más oscuro que el cuerpo y llaman la atención por su tamaño. Destaca la pequeñez de la cabeza en comparación con el resto del cuerpo, así como la exageración de sus rasgos faciales, entre los que vemos unas pestañas exageradas, unas fosas nasales dilatadas o una boca alargada cuyos extremos acaban en punta.

**Fig. 224. *Desnudos eróticos III* de Darío Ortiz (Ibagué, 1968).** Aquí la observamos con una postura corporal semejante a la anterior, recostada, con las piernas abiertas y un brazo sobre el estómago que separa el cuerpo en dos mitades. Es una acuarela esbozada en la que distinguimos un dibujo a línea y unas manchas de color aguadas. En la mitad inferior predominan los amarillos intensos mientras que, en la superior, la más alejada, el color resulta más matizado. La parte más oscura y que más llama la atención es la de los genitales. Otra zona que también adquiere visibilidad es el pezón, trabajada con tonos rojos, por el contrario, el rostro carece de facciones y queda, por lo tanto, indefinido.

**Fig. 225. *Luciano Castelli* (Lucerna, 1951).** En esta obra también podemos contemplar una posición corporal similar a las precedentes. Está realizada con trazos sueltos de diferentes colores sobre un fondo blanco, representa a otra mujer con las piernas abiertas cuyo sexo, boca y pezones son resaltados con el uso del color rojo.

**Fig. 226. *Sweet dreams* de Boris Vansier (Rusia, 1928, suizo).** Muestra una escena de aspecto figurativo sobre la que incorpora elementos añadidos, como pueden ser los grafismos curvos que



vemos en los cuatro ángulos o las franjas, dos verticales y una horizontal, que aclaran el color del espacio sobre el que se superponen. Vemos una mujer con las piernas separadas, vestida de cintura para abajo únicamente con unas medias. Ocupa una de las diagonales de la composición, de manera que su sexo se sitúa en primer plano. En algunas zonas está delimitada por una llamativa línea roja que también observamos en sus genitales, haciéndolos así más visibles. El título, dado que la figura no está durmiendo, puede hacernos pensar que se trata de una fantasía plasmada gráficamente.

**Fig. 227. *Reclining nude* de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962).** Es una obra figurativa en la que la iluminación causa un efecto extraño. Esta proviene del interior de la vegetación y tiene un tono amarillento que se extiende a su rededor, sin embargo, en el cuerpo de la figura predomina un tono azulado y frío contrario al del foco o fuente lumínica. El personaje principal es una chica joven, vestida únicamente con unas medias de colores, recostada y semioculto o escondida en un paisaje vegetal. Este recurso de semiocultar la figura tras objetos o entre la espesura vegetal, otorga al espectador cierto carácter de voyeur. Tiene los brazos cruzados detrás de la cabeza y las piernas separadas, mostrando así su sexo frontalmente con una actitud bastante complaciente. Al fondo, sumida en la oscuridad, podemos distinguir la silueta de un bebé.

**Fig. 228. *Naked portrait* de Lucian Freud (Berlín, 1922 - Londres, 2011).** Esta obra también guarda cierta similitud con las anteriores, un personaje con una actitud un tanto apática cuyo sexo se muestra frontalmente al espectador y que tiene una mano sobre el abdomen. Aunque cabe señalar que en las anteriores la exhibición/oferta sexual parecía un dato bastante evidente, mientras que en esta parece imperar otra tónica. Por un lado, su cuerpo resulta accesible y la postura descubre su cuerpo sin tapujos, pero por otro lado, parece falta de energía, de iniciativa o de predisposición. Representa a una mujer de mediana edad sentada sobre un sillón de gran tamaño que enmarca su cuerpo. Este último se resalta por el tono claro de su piel, en un entorno con un colorido bastante apagado. Si reparamos en su postura corporal, advertimos cómo una de sus piernas se dobla perdiéndose parte de su talón entre sus nalgas, mientras que la otra se adelanta en dirección al espectador; cabe señalar el tamaño de esta última en comparación con el de la cabeza, que parece excesivamente pequeña. El tratamiento de la carne es similar al de las otras obras comentadas de este artista, en este caso podemos destacar el uso de rojos en las mejillas, el escote y el sexo, resaltando así las irregularidades de la piel, aquí relativas a la pigmentación.

**Fig. 229. *Untitled* de Chantal Joffe (St Albans, 1969).** Está realizada de manera ágil, con una pincelada amplia y suelta que permite apreciar tanto la dirección como la materialidad del pigmento. Utiliza un enfoque recortado por los cuatro lados del formato y representa un personaje que se dispone de manera diagonal. Esta figura de carnes pálidas se centra y define con

la intensidad del negro de su ropa interior y se sitúa sobre un fondo en azules. A pesar de que la protagonista parece hacer ostentación de una pose seductora, la forma en la que está tratada la figura resulta poco atractiva. Si reparamos en la parte de rostro visible, vemos una boca roja irregular y abierta, un rostro asimétrico y unas fosas nasales grandes y oscuras, situadas próximas a una de las axilas. En cuanto a la zona de la pelvis, toman presencia unos voluminosos muslos cuya anchura es mayor que la del tronco, visión que favorece el punto de vista, tomado desde abajo; además, cabe resaltar cómo la zona genital queda indefinida, lo único que apreciamos son unas manchas marrones.

**Fig. 230. *No title. From gothic maidens* de Georg Baselitz (Kamenz, 1938).** La obra del alemán se caracteriza, entre otras cosas, por dar la vuelta a sus trabajos y situarlos cabeza abajo. La obra que nos ocupa forma parte de una serie titulada *Gothic maidens*. Se trata de un grabado realizado con una línea quebradiza, un trazo irregular y de grosor variable, sobre un fondo blanco.

Muestra un personaje con las piernas abiertas y los senos descolgados, cortado a la altura de la nariz y de los tobillos. El modo de representar el cuerpo resulta poco atractivo y parece corresponder a una mujer de edad avanzada. Reparamos en que a pesar de que la figura está dada la vuelta, su cuerpo, nos fijamos en los pechos, no parece traducir tales efectos.

**Fig. 231. *Pornoblues* de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).** Es una obra conformada por seis escenas de tamaño similar y agrupadas en sentido vertical. En todas ellas predominan los tonos marrones combinados con los blancos y negros; aunque en las obras de la izquierda se incluye también el azul. En la mayoría de ellas podemos observar diversos personajes mujer con las piernas separadas; sus vulvas parecen uno de los principales focos de atención, en las dos primeras incluso aparecen duplicadas mediante el uso del espejo.

**Fig. 232. *Untitled* de Florence-Louise Petetin (París, 1967).** Aquí también contemplamos a una mujer cuyos genitales se muestran al espectador, aunque en esta ocasión está vestida. Cabe apuntar la posición de la protagonista, si en las precedentes el cuerpo se disponía con objeto de dejar el sexo a la vista, la que nos ocupa mantiene una postura corporal que parece más fortuita que ostentadora.

**Fig. 233. *Sehen* de Miriam Cahn (Basilea, 1949).** Es una pintura colorista realizada con los colores primarios. También contemplamos un personaje que se dispone frontalmente al espectador con las piernas abiertas. En este caso el sexo se resalta con el uso del rojo, que le confiere una presencia casi incandescente. Por el contrario, el resto del cuerpo apenas cobra protagonismo y se asemeja a un monigote.

En el *Grupo temático 31. Personajes exhibiendo los genitales*, analizaremos doce obras en las que las protagonistas separan sus genitales o sujetan sus piernas haciendo, así, visibles sus sexos. La mayoría de ellas están desnudas y cuando portan alguna prenda, como unas medias, una falda o una camisa abierta, éstas no tienen el propósito de cubrir su cuerpo, sino que se levantan o desabrochan para mostrarlo, acentuando su desnudez. También aquí podemos observar una diversidad de técnicas y estilos, aproximadamente la mitad son obras sobre papel. En cuanto al espacio escénico, las únicas que se sitúan claramente en una estancia interior son las de Salle y Tadeusz, posiblemente también la de Phillips, mientras que la de Eder parece ubicarse en un espacio híbrido. En la de Sury contemplamos elementos vegetales y en las restantes no se revelan datos significativos al respecto.

**Fig. 234 y 235. *Femme nue sur le dos, maintenant ses cuisses levées et écartées / Femme nue sur le dos, maintenant les cuisses écartées* de Auguste Rodin (París, 1840 - Meudon, 1917).**

Las dos primeras obras son acuarelas en las que el artista combina la mancha de color con el dibujo a lápiz.

En *Femme nue sur le dos, maintenant ses cuisses levées et écartées* el motivo es una mancha circular sobre un fondo blanco. En su interior podemos distinguir una figura dibujada con trazos muy sueltos que separa sus piernas o su sexo con ambas manos.

En *Femme nue sur le dos, maintenant les cuisses écartées* vemos un personaje que se destaca sobre el fondo de varias maneras, por el uso del color y por la mayor claridad o sombra en algunas de sus zonas. Está situada horizontalmente de manera que los pies se aproximan a ambos extremos del soporte y encontramos más espacio en la parte superior que en la inferior. Esta figura separa ostensiblemente sus piernas, sujetándolas con ambas manos por debajo de las rodillas, mostrando así sus genitales y sus senos, mientras que la zona de la cabeza queda indefinida.

**Fig. 236. *Frieze* de Richard Phillips (Marblehead, 1962).** Es una pintura realista de gran formato.

Eleva el motivo de representación a una escala muy superior a la humana. Observamos una escena recortada en la que una mujer elegantemente ataviada introduce la revista *Frieze* enrollada en su vagina. Bajo sus nalgas se disponen otros folletos con imágenes, entre las que distinguimos un rostro introduciéndose en la boca un elemento fálico. La pornografía de alto standing, es decir, la del campo del arte, se halla aquí referida de forma patente<sup>59</sup>.

**Fig. 237. *Untitled* de David Salle (Norman, 1952).** En esta acuarela podemos verificar la fusión de dos planos independientes y sin aparente relación. Por un lado, tenemos una escena interior con diversas mesas y personas y, por otro lado, una mujer reclinada sobre un sofá cuyo cuerpo se destaca por ser más claro que el resto. El protagonismo de la escena recae sobre la mujer, vestida

<sup>59</sup> Pueden leerse algunos comentarios del artista al respecto en una entrevista con Birenbaum y Llanes.

únicamente con una prenda desabrochada y unas medias. Con uno de sus brazos sujeta sus dos piernas, levantadas, mostrando así sus nalgas y genitales. En cuanto a su expresión facial, con unos ojos cerrados o entornados y una boca entreabierta que se destaca por su tamaño y oscuridad, parece reflejar simultáneamente una actitud un tanto indolente pero condescendiente.

**Fig. 238. *Observed in a dream* de Egon Schiele (Tulln an der Donau, 1890 - Viena, 1918).**

Es una acuarela en la que el artista combina planos de color con otros vacíos o dibujo a línea con elementos más detallados y coloreados. A este respecto nos podemos fijar en las mejillas, los labios, los pezones, las medias, el volante de la falda, las manos o los genitales de la figura, casi centrados en la composición. Una figura con los ojos cerrados, supuestamente dormida, yace con las piernas separadas mientras que con sus manos separa los labios de su vulva. Parte que adquiere gran presencia por el intenso color naranja y por el negro que la bordea. También aquí el sueño parece corresponderse con una fantasía ajena.

**Fig. 239. *Beaver shot* de Mel Ramos (Sacramento, 1935 - Oakland, 2018).** Es un dibujo que se inscribe dentro de una circunferencia. Con el estilo erótico-festivo del artista, contemplamos a una joven sonriente que separa los labios de su vulva para mostrarla al espectador.

**Fig. 240. *Shiva trip* de Elena Monzo (Orzinuovi, 1981).** El trabajo de Monzo combina el dibujo a línea con planos de colores o texturas diferentes y motivos variados. Contemplamos a una mujer que parece poseer dos pares de piernas. Uno de ellos se dispone en sentido vertical mientras que el otro se eleva mostrando el sexo. La vestimenta, los zapatos, las joyas o el maquillaje remiten al erotismo estandarizado, aunque el rostro triste y con las cuencas de los ojos vacías no acompaña a este tipo de caracterización. Recordemos que esta artista reflexiona en torno a una sociedad decadente excesivamente centrada en preocupaciones de índole estética.

**Fig. 241. *Caroline Sury* (Laval, 1964).** En este aguafuerte contemplamos un personaje mujer con una gran cabeza, característica del estilo de la artista. Aquí también se representa con las piernas separadas, ayudándose con ambas manos a mantener los muslos, sin embargo, produce una impresión diferente. Sobre su pelo vemos una flor y una especie de bicho que parece depositar algo en la boca de la protagonista. Tras el cuerpo de esta aparecen diferentes tipos de vegetación, algunas de las cuales se emparejan formalmente con la vulva y pueden, incluso, recordar a plantas carnívoras. Al fondo, en un tamaño menor, dos personajes mantienen una relación sexual.

**Fig. 242. *Thinking* de Martin Eder (Augsburgo, 1968).** Es una pintura figurativa impregnada por una atmósfera un tanto surrealista. En primer plano observamos una figura sentada, a su espalda una cortina verde oscura y al fondo un paisaje tempestuoso conformado por nubarrones blancos y negros. El cuerpo de la mujer, vestida únicamente con una camisa de volantes desabrochada, se destaca del resto de elementos por una acusada iluminación que proviene de la derecha. Levanta una de sus piernas sosteniéndola por un pie, cuya planta enrojecida parece manchada de sangre,

mientras dirige su mirada, impertérrita hacia el mismo. Aunque la parte de sus ojos permanece en sombra, el blanco de su interior se destaca tanto que confiere a la chica una apariencia extraña, como “iluminada”. Sus piernas abiertas dejan al descubierto un sexo completamente depilado. La cortina verde del fondo, cuyos pliegues se disponen conformando una forma ovalada, puede funcionar como un emparejamiento o una metáfora de la vulva, situada también frontalmente. La obra parece que establece una disputa entre dos centros de atención, el pie y el sexo.

**Fig. 243. *Untitled* de Norbert Tadeusz (Dortmund, 1940 - Düsseldorf, 2011).** Es una pintura figurativa de marcados contrastes, recortada en la parte superior. Vista ligeramente desde arriba contemplamos a una mujer desnuda sobre un asiento moderno de metal con el cojín tapizado en rojo. Tiene las piernas elevadas y separadas de manera que su sexo adquiere protagonismo, acentuando su presencia con el tamaño y el uso de los rojos y negros. Las manos agarran los pies torciéndolos hacia adentro con tensión, mientras que las piernas proyectan una sombra azul que delimita una equis compositiva en cuyo centro se ubica el cojín rojo y el sexo. Los pronunciados contrastes de las sombras sobre el cuerpo y el suelo enfatizan la fuerza expresiva de la imagen.

**Fig. 244. *Ile des Impressionistes* de Elke Krystufek (Viena, 1970).** Esta es una pintura de gran tamaño, casi dos metros de alto, pintada de manera suelta y ágil. En algunas zonas podemos ver la dirección de la pincelada o el gesto del grafismo, en otras podemos observar chorretones, aunque también hay partes más acabadas, como pueden ser los ojos o la boca. Advertimos un marcado contraste entre el uso del negro, el rojo y el resto de colores, que tienen una gama más clara o apastelada, lo que produce una impresión de intensidad. La escena, cortada por la izquierda y por arriba, muestra una figura que con sus brazos sostiene las piernas en alto ofreciendo, así, sus genitales al espectador. De su rostro blanquecino se destacan unos grandes ojos de mirada impasible y una boca roja carnosa. En esta ocasión la cara y el tamaño de la cabeza adquieren mayor protagonismo que la vulva. La forma de tratar la carne no parece muy atractiva, debajo de los pechos observamos una sucesión de pliegues rojizos mientras el resto del cuerpo está tratado mediante pinceladas, chorretones y brochazos de colores que no tratan de reproducir el aspecto de la piel.

**Fig. 245. *The invitation* de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).** Finalizamos con una pequeña pintura figurativa y poco definida que representa a una mujer desnuda que eleva las piernas y abre su sexo, de color rosado, con ambas manos enseñándoselo al espectador. En esta ocasión cabe señalar la indefinición de lo mostrado y la ausencia de rostro de la protagonista, sustituido por unos brochazos de color marrón que se asemejan a la parte trasera de la cabeza. La artista ratifica el lenguaje corporal de la protagonista con el título.

En los siguientes cinco grupos temáticos podemos observar diferentes escenas en las que las protagonistas giran sus rostros en dirección al espectador, dirigen su mirada hacia quien las contempla o simplemente la conducen hacia el frente. Habitualmente adoptan unas poses conscientes y teatrales en las que los genitales son grandes protagonistas. Este modo de mostrarse causa la impresión de ser un voyeurismo exacerbado por la actitud de las contempladas. Continuamos analizando obras en las que el sujeto mujer es representado exhibiendo sus genitales, en general, de un modo evidente. Comenzaremos, como en la sección precedente, con aquellas que se nos muestran de espaldas. Las restantes iremos distribuyéndolas atendiendo a cierta gradación en la ostentación de sus poses, las del primer y segundo grupo se representan sentadas o recostadas con actitudes bastante distantes. Mientras que en las restantes la exhibición genital parece más explícita, hacen acopio de actitudes descaradas revistiéndose de actitudes claramente sexuales.

El *Grupo temático 32. Personajes exhibiendo las nalgas y los genitales, y enfrentando la mirada*, se compone de trece obras realizadas en estilos muy diferentes, aunque todas ellas tienen algo en común, la insistencia de la protagonista en la ostentación de sus nalgas, incluyendo en muchas los genitales. Todas ellas giran sus rostros en dirección al espectador haciendo patente su complicidad, aunque con expresiones que varían. Por ejemplo, contemplamos cierto gesto lastimero en la de Rukavishnikov, que se opone diametralmente a la complacencia de la de Nicholson, mientras que la de Schulnik tiene un aspecto esperpéntico. En las tres últimas, aunque también posiblemente en la de Dumas, las protagonistas separan sus nalgas con las manos con objeto de hacer su contenido explícito. También aquí las técnicas y los estilos, así como los lugares, se presentan de forma variada.

**Fig. 246. *Transparent girl* de Alexander Rukavishnikov (Moscú, 1950).** Este dibujo está creado utilizando una línea de diferentes grosores que se destaca sobre fondo blanco, al tiempo que otra línea diagonal hace las veces de fondo. Observamos una figura a cuatro patas cuyas nalgas ocupan algo más de la mitad derecha de la composición, advertimos cómo la zona interior se acentúa con una serie de líneas más gruesas. A través de su cuerpo transparente vemos los senos y el resto del cuerpo. Su cabeza, sobre la que lleva un extraño y ridículo recogido, se gira en dirección al espectador mostrando un rostro quejumbroso.

**Fig. 247. *Answers to questions I never asked* de John Copeland (Lanett, 1970).** En este dibujo podemos ver una pose similar a la anterior, otro personaje a cuatro patas que gira su cabeza hacia atrás. Podemos discernir dos planos principales, por un lado, la figura de la mujer, realizada con lápiz; y por el otro, un fondo algo caótico en el que se reúnen diversos dibujos y motivos en un

espacio sin reglas perspectivas, con toques de color en algunas zonas. En esta ocasión la expresión facial de la protagonista parece solícita.

**Fig. 248. *Girlie pic (after Boucher)* de Geraldine Swayne (Londres, 1965).** Aquí podemos advertir la referencia a una obra como *L'odalisque brune* (1743) de François Boucher. Es una pequeña pintura figurativa empastada y sintética que representa a una mujer desnuda sobre una cama, con las piernas separadas y el rostro, sonriente, vuelto hacia quien la contempla.

**Fig. 249. *Bridget* de David Nicholson (Montreal, 1970).** El título menciona a quien suponemos es la protagonista de esta escena, representada en un plano próximo y ajustado a los límites del soporte. El entorno es oscuro y la figura se apoya sobre una sábana, quizás se trate de una cama. El vestido, de volantes y puntillas, así como la ropa interior y las medias, son también de un tono negro que ayuda a que la piel anaranjada e iluminada de la mujer adquiera un gran protagonismo. Como en otras obras de este mismo grupo, ella ofrece sus nalgas al espectador mientras gira la cabeza, aunque en este caso vemos un rostro marcadamente maquillado y unos labios que esbozan un beso, que podemos identificar como una invitación manifiesta y una incitación.

**Fig. 250. *Fundraiser* de Richard Phillips (Marblehead, 1962).** Es una pintura realista de aspecto pulcro y sintético que provoca una sensación de artificialidad, como si la realidad se redujese a una imagen idealizada. Observamos, por ejemplo, cómo algunas zonas del cuerpo parecen superficies homogéneas o cómo el pelo está solucionado en mechones perfectos y ordenados. De manera similar, constatamos la ausencia de vello corporal, que se hace extensiva a la zona púbica. *Fundraiser* es una palabra que se refiere a un evento o persona destinados a recaudar fondos, de acuerdo con lo dicho, el fondo, claro y con un logo que se repite como un patrón, puede evocar este tipo de circunstancia. En un primer plano vemos a una mujer desnuda con aspecto de modelo, que únicamente lleva unos pendientes y los labios pintados de rojo, ofreciendo, de nuevo, sus destacados genitales/nalgas mientras se gira hacia el espectador con la boca entreabierta. Asimismo, comprobamos que su larga melena rubia se coloca toda ella en un solo lado, expresando movimiento y emparejándose con la dirección de las piernas, pero pudiendo también funcionar como un gesto de coquetería.

**Fig. 251. *Rug girl* de Allison Schulnik (San Diego, 1978).** Se caracteriza por un acusado *impasto* que crea una superficie con volumen reflejando el gesto del útil empleado. Es una composición clara sin contrastes marcados, vista desde un punto de vista superior. Sobre una alfombra estampada con motivos geométricos vemos una figura desnuda a cuatro patas. Su vulva, de forma oval, y el ano, circular, están bien delimitados y tienen un color rosa claro. La mujer, que tiene una larga y abultada melena rubia, gira su rostro hacia detrás. Destaca por ser la zona que mayor oscuridad concentra y por tener una apariencia esperpéntica. La boca, bordeada de blanco y

pintada de rojo es como la de un payaso, las mejillas tienen una tonalidad rosa intensa, la nariz es achaparrada y azul y los ojos, abiertos como platos, son amarillos y parecen perdidos.

Esta obra nos recuerda a los desnudos de Philip Pearlstein, aunque en este caso ridiculizados.

**Fig. 252. Tom Poulton (Reino Unido, 1897 - Reino Unido, 1963).** En este dibujo una mujer ataviada con medias y zapatos de tacón se dobla sobre su cintura para ofertar, sonrientemente, sus genitales. Observamos que los diferentes elementos tienen grados de acabado que van desde la línea al claroscuro realista. Esta última solución es la que se utiliza para las nalgas, el sexo y el ano.

**Fig. 253. *Untitled* de Hans Bellmer (Katowice, 1902 - París, 1975).** Aquí incluimos un grabado para *La historia del ojo* de Bataille realizado por Bellmer. Es una composición abigarrada con forma triangular que se sitúa centrada y que hace uso de líneas de diferentes grosores, creando así, diversos puntos de interés. El dibujo, surrealista, fusiona diferentes planos y los hace transparentes, de modo que es posible observar lo que sucede al otro lado. Principalmente se compone de dos poses contrapuestas, por un lado, la mujer de frente y con la espalda echada hacia atrás; y por el otro, agachada hacia delante, mostrando sus nalgas abiertas. Lo que une a estas dos posturas son los genitales, que dibujados con un tono oscuro y rodeados de zonas más claras, adquieren un protagonismo importante. Los diferentes pliegues que bordean el cuerpo de la protagonista hacen la composición más compleja y confusa, aunque como vestido no funciona cubriendo su cuerpo. En cuanto al gesto y la mirada de reojo, ambos parecen de complicidad.

**Fig. 254. *Untitled* de David Salle (Norman, 1952).** En la acuarela de este artista podemos constatar la presencia de dos planos que se superponen. En primer lugar, el dibujo a línea de la cabeza de un varón y tras esta el resto de la obra. Sobre un llamativo fondo rojo vemos una figura que se destaca por la claridad de sus carnes. Su cuerpo se dobla sobre sí mismo de modo que a través de sus piernas abiertas vemos sus genitales, sus pechos y su cabeza. Aquí su rostro, despierto, se muestra cooperante y parece encontrarse en una situación cómoda. Cabe mencionar el extraño efecto que produce la superposición de los ojos de él, con los de ella, así como con la boca y los genitales, como si todos estos elementos se dispusiesen observando o enfrentándose con el espectador.

**Fig. 255. *Miss Pompadour* de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).** El título alude a una marquesa del s. XVIII y popular amante del rey Luis XV. En esta pintura de tonos claros, una figura en cuyo cuerpo observamos una predominancia de tonos claros, se sitúa sobre un fondo en el que impera el azul. La atmósfera blanquecina imprime a la escena cierto aspecto sobrenatural o fantástico; observamos cómo además de sus nalgas, el pelo, las cejas y las mejillas —que bordean un ojo rodeado de tonos rojos— también poseen un tono muy claro. La figura tiene, asimismo, una fisonomía artificial, un rostro difuso en el que las cejas y uno de los ojos desaparecen y la



boca entreabierta, de labios blancos bordeados de un color rojizo, le confieren una apariencia un tanto extraña o espectral. Como en las obras precedentes, una figura, aquí vestida con medias, muestra sus genitales al espectador mientras vuelve la cabeza en esa misma dirección. En esta ocasión la expresión de su rostro resulta inquietante y ambigua; por un lado, su aparente fragilidad inspira cierta compasión, pero, por otro lado, tiene también cierto cariz que puede resultar extraño. La mancha marrón sobre uno de sus muslos, que no parece funcionar como sombra, podría adquirir un matiz escatológico, pudiendo conferir a la obra connotaciones repulsivas o morbosas.

**Fig. 256. *Untitled* de Chantal Joffe (St Albans, 1969).** Aquí podemos comprobar cómo se materializa lo que las anteriores solo insinuaban, en este sentido reparamos en la forma fálica que se introduce en sus genitales. Descentrada en la composición, cortada por arriba, por la izquierda y por abajo, distinguimos una figura en la que se destaca una ropa interior negra, mucho más oscura que el resto de elementos. Está pintada de manera bastante sintética y algunas zonas están escasamente definidas. Pese a todo podemos distinguir un personaje con apariencia esperpéntica. Por un lado, su rostro, con unas agudas líneas marcadas a ambos lados de la nariz y unos labios rojos y torcidos, adquiere un aspecto deforme; por otro, sus proporciones corporales parecen también poco armónicas, destaca la delgadez de su cuerpo con las enormes tetas, que son del tamaño de su cabeza.

**Fig. 257. *Girl 736* de Martin Eder (Augsburgo, 1968).** Esta acuarela, de aspecto indefinido pero solucionada de manera realista, muestra a una chica dispuesta diagonalmente cuyo cuerpo se destaca sobre un plano blanco. Al fondo observamos un degradado de colores y cubriendo toda la superficie, un salpicado irregular. Vemos a una mujer que aparta su ropa mientras gira la cabeza en dirección al espectador y sujeta sus nalgas, con ambas manos, enseñando sus genitales, cuya presencia se destaca por el uso de los rojos oscuros y mayor contraste que en el tratamiento de la zona de alrededor. Si reparamos en su rostro, su mirada perdida y su boca estirada a modo de sonrisa fingida, transmiten apatía.

**Fig. 258. *My neighbour's daughter hates me* de Hans Benda (Berlín, 1960).** Es una obra figurativa situada en un escenario al aire libre en el que podemos ver una casa prefabricada. Los árboles pelados del fondo, de una altura similar y posicionados de modo equidistante unos de otros, parecen funcionar más como una valla o cerco asociado a lo árido que como un bosque. En medio de la composición una mujer joven se inclina, levantándose la falda y girando la cabeza hacia el espectador, mientras que con sus manos separa sus nalgas desnudas para dejar a la vista su ano. En esta ocasión la postura y la expresión facial de la mujer parecen sugerir una acción burlesca, provocadora, además de una descarada insinuación de tipo sexual.

Los personajes del *Grupo temático 33. Personajes sentados con las piernas abiertas y enfrentando la mirada*, aparecen apoyados sobre elementos de reposo, varias de ellas en interiores, mientras que otras no detallan datos escénicos. Las de Sterling y Garabedian parecen situadas en la calle y en un espacio natural, respectivamente. Podemos ver estilos muy diferentes, desde representaciones figurativas o realistas a otras más libres o de aspecto naif. Se muestran sentadas o reclinadas, con las piernas separadas, mostrando su sexo. Varias de ellas llevan alguna prenda de ropa, pero en ningún caso esta oculta los genitales. En general, tienen una actitud poco activa y varias de ellas parecen adolecer de falta de energía.

**Fig. 259. *Pornographic drawings* de Linder Sterling (Liverpool, 1954).** Esta obra es parte de la serie *Pornographic drawings*. En este dibujo a línea sobre fondo blanco vemos una mujer encuadrada en el interior de varios rectángulos. Está vestida, pero la falda arremangada y la camisa desabrochada permiten ver sus caracteres sexuales. Su postura corporal puede denotar espera, apatía, ensimismamiento.

**Fig. 260. *Girl with black hair* de Egon Schiele (Tulln an der Donau, 1890 - Viena, 1918).**

Aquí podemos observar el característico estilo del artista. En esta obra sobre papel vemos cómo Schiele combina manchas de color con el dibujo a línea e introduce algo de color en el sexo, los labios y las mejillas de la protagonista. La imagen nos muestra un contrapicado de una chica muy delgada con un orificio ovalado en su ropa interior, que permite visualizar sus genitales. Su enorme mata de pelo negro rima con la disposición de la falda y la ausencia de brazos acentúa la sensación de perspectiva o alejamiento.

**Fig. 261. *Joan on the chaise* de Jean Seidenberg (Nueva York, 1930).** Es una pintura entonada en ocre en la que ni los claros ni los oscuros adquieren mucha intensidad. Los tonos de la carne se diferencian por tener un aspecto más rosado, mientras que el gesto de la pincelada puede observarse tanto en el cuerpo como en el resto de elementos. La escena se conforma por una mujer desnuda con las piernas abiertas, sentada al borde de un sofá de manera que su sexo, que tiene la tonalidad más oscura de la pintura, se alinea verticalmente en el centro de la composición; además las líneas de la cama dirigen la mirada a ese punto. Cabe destacar la mano con los dedos levantados que se sitúa próxima a la vulva y a la que fácilmente se puede dotar de connotaciones sexuales. La actitud de la mujer, con la cabeza ladeada, parece desganada, un tanto apática.

**Fig. 262. *Gioia di vivere* de Remo Bianco (Milán, 1922 - Milán, 1988).** Esta obra forma parte de una serie de obras más amplia creada en la década de los setenta. Podemos distinguir diferentes procedimientos técnicos, por ejemplo, en el fondo vemos una cuadrícula elaborada con pan de oro; en otras zonas como las piernas o el colchón utiliza un dibujo a línea muy sencillo sobre fondo blanco, línea que se estrecha en la parte superior de su cuerpo; asimismo, en el área del vestido observamos un estampado creado a partir de manchas de colores. La escena muestra una figura

de mirada impertérrita, situada frontalmente, que se cubre el abdomen con un objeto textil que sujeta con ambos brazos, mientras deja al descubierto la vulva y los senos. Contrasta el cierre de sus brazos con la apertura de sus piernas.

**Fig. 263. *Untitled (Nicky) (detalle)* de Jerry Ott (Albert Lea, 1947).** Aquí observamos parte de una pintura hiperrealista en la que el artista muestra un gran interés por las sombras proyectadas. Sentada y desnuda sobre una silla plegable, vemos a una mujer impassible que sujeta los tobillos de sus piernas dobladas con las manos. El punto de vista está bastante alejado, pero la mujer ocupa el centro de la escena. La iluminación parece provenir de más de un foco, estando dispuesta de tal manera que la zona del sexo queda en sombra, a excepción de los labios vaginales, que son resaltados por la luz. La presencia de los pechos es también subrayada pero esta vez mediante el uso de pintura plateada. Al fondo, pegada sobre la pared, vemos una camiseta blanca que parece tener dos huecos blancos; tal vez ideada para hacer asomar por esas aberturas los pechos de color plata.

**Fig. 264. *Ruth nude* de Alice Neel (Gladwyne, 1900 - Nueva York, 1984).** Es una obra figurativa en la que el cuerpo desnudo de una mujer, pintado de manera naturalista, se bordea con trazos negros y blancos destacándolo de un fondo abstracto conformado por campos ondulantes de color. La protagonista se representa en una pose desinhibida pero su cuerpo no es meramente un objeto de contemplación ya que su rostro, serio, refleja una profundidad emocional.

**Fig. 265. *Gathering of the clan* de William Nelson Copley (Nueva York, 1919 - Cayo Hueso, 1996).** Esta obra forma parte de una exposición titulada *X-Rated*, realizada en 1974 en el *New York Cultural Center*. Copley creó esta serie basándose en revistas fotográficas, anuncios y obras de arte. Muestra un plano próximo y recortado por varios de los lados, de un personaje recostado que se dispone diagonalmente. El dibujo, un tanto ingenuo y sintético se constituye por una línea de un tono más oscuro que el del interior. El cuerpo de la figura, además de distinguirse del fondo porque tiene un color mucho más claro, lo hace en razón de su relativa homogeneidad en contraste con los estampados de cuadros que predominan en el resto de elementos. La protagonista es una mujer desnuda, a excepción de una falda, medias y boina escocesa, que se apoya sobre uno de sus codos mientras mantiene las piernas separadas enseñando un sexo que llama la atención por su espesa pilosidad. Su boca parece esbozar una leve sonrisa, pero sus ojos tienen la mirada perdida, como si permaneciese absorta. Toda la escena resulta sarcástica y ridícula.

**Fig. 266. *Study for the Iliad* de Charles Garabedian (Detroit, 1923 - Santa Mónica, 2016).** Es una obra en la que predominan los tonos pastel, el cuerpo de la protagonista está pintado con colores rosas y el fondo en azules, ocre y verdes. Hace uso de una figuración deformada, un tanto ingenua, que muestra a un personaje desnudo con las piernas separadas, encajado en la

composición. Su disposición corporal, ajustada a los límites, el gesto de defensa de la mano, junto con la falta de espacio alrededor de la figura, causa una sensación de cierre que puede resultar agobiante. Su rostro refleja tristeza y apatía.

**Fig. 267. *Inventory of the insoluble* de Anh Duong (Burdeos, 1960).** Esta es parte de un extenso grupo de autorretratos de la artista. En esta obra la figura y el fondo interactúan, de modo que este último se observa a través del personaje. El fondo es una superficie en la que predominan los ocres y los blancos y sobre la que se realiza el dibujo de la figura, solucionada mediante el uso de la línea y el claroscuro. El colorido es limitado y sobresale el uso del negro y el rojo, que destacan la ropa interior, el pelo, el sexo, las uñas, los labios, los pezones o parte de los ojos. Podemos observar un margen de espacio vacío a ambos lados de la figura, mientras que por arriba y por abajo se corta. La mujer, centrada en la composición, vestida con ropa interior transparente y erótica, se apoya tediosamente sobre uno de sus brazos mientras mantiene las piernas separadas, dejando su sexo a la vista. Contrasta el tamaño de la cabeza y de los rasgos faciales, que le aportan expresividad, con su cuerpo, delgado y huesudo, y en proporción más pequeño.

**Fig. 268. *Schonheit* de Miriam Cahn (Basilea, 1949).** Cahn es una artista vinculada al neoexpresionismo y al feminismo. En esta obra predomina un aspecto nebuloso producido por la indefinición de muchas de las formas, por ejemplo, las manos que se fusionan o diluyen con sus piernas. Esta impresión contrasta con la zona de la cabeza, donde podemos observar trazos bien definidos y líneas que delimitan formas, pero que también se reúnen conformando superficies. Es una composición bastante simétrica y frontal que representa a una figura con los brazos a ambos lados del cuerpo y las piernas abiertas. El uso del color fosforito resalta parte de los brazos, pezones y piernas, y constituye un foco de atención importante. La iluminación de hombros y pectorales atrae la vista hacia esta zona, conformada por dos enormes pechos. La vulva está subrayada por un trazo negro y unos volúmenes blancos; los ojos son el único lugar donde se reitera el oscuro. La oscuridad y la apertura de su sexo, el vacío de sus ojos, así como los trazos enérgicos que conforman su rostro, le procuran un aspecto misterioso. Por último, resulta interesante señalar que el título, traducido del alemán, significa belleza. Es curioso cómo esta artista combina contenidos eróticos con cierto tono expresivo fantástico o misterioso.

En el *Grupo temático 34. Personajes con las piernas abiertas y enfrentando la mirada*, continuamos observando a personajes sentados y abiertos de piernas, pero, que exceptuando la primera, tienen una actitud algo más activa, menos desidiosa que las precedentes. Miran con una actitud más decidida y descarada hacia el espectador y muestran sus sexos abiertos sin pudor. Todas ellas se sitúan en posiciones más o menos frontales y con las piernas separadas. En una vemos la presencia de ropa, aunque esta no impide acceder visualmente a los genitales. Una de

ellas también lleva zapatos de tacón.

**Fig. 269. S de Simon Dinnerstein (Brownsville, 1943).** Es un dibujo realista cuya apariencia de veracidad se ve contrarrestada en algunas zonas como, por ejemplo, en los pliegues de la sábana, las costillas o la unión de la pierna izquierda con el cuerpo. La escena nos muestra a una mujer, recostada sobre un mueble cubierto por una sábana completamente arrugada, que levanta y cruza los brazos por detrás de su cabeza abatida hacia atrás y dobla una de las piernas, permitiendo una mejor visión del sexo. Sus párpados entrecerrados y la comisura descendente de sus labios le procuran un aspecto un tanto triste y vulnerable.

**Fig. 270. *My what big teeth you have!* de Bruno Perillo (Desconocido).** Es una obra realista en la que se puede distinguir la materialidad de la pincelada. El título puede ser una referencia a una conocida frase del cuento de caperucita roja. La mujer se dispone en una pose curiosa, la parte de abajo de su cuerpo parece vertical mientras que la restante parece tumbada. La blancura de su piel, resaltada por una iluminación bastante uniforme, contrasta con el color rojo saturado del fondo, en el que observamos una gradación de oscuro a claro. Esta mujer, de pose despreocupada, apoya sus manos sobre las caderas mientras que con una de ellas sostiene un cigarro, mantiene las piernas separadas dejando ver su vulva y mira con la boca entreabierta y la cabeza ladeada en dirección al espectador. En este contexto su actitud, su desnudez, el fondo rojo y el cigarro, parecen revestirse de connotaciones eróticas.

**Fig. 271. *Untitled* de David Nicholson (Montreal, 1970).** Este dibujo combina zonas más acabadas, como la del sexo, con otras menos trabajadas, como podría ser el cabello y algunas meramente indicadas mediante una línea, como sucede en el caso de la pierna derecha. En algunas partes del cuerpo podemos observar el uso de brillos matizados, mientras que, en los elementos metálicos, el anillo y el piercing del ombligo, adquieren una intensidad más llamativa. La figura se dispone diagonalmente, con las piernas abiertas —de modo que su sexo ocupa un primer plano— y con los brazos cruzados detrás de la cabeza, en una pose relajada. Estas dos zonas, sexo y cabeza, son aquellas que mayor oscuridad presentan, atrayendo, de esta forma, la vista. Con los ojos entrecerrados y el rostro semisonriente, dirige su mirada al frente, sin embargo, en este caso, la expresión corporal resulta mucho más reveladora.

**Fig. 272. *Delia* de Terry Rodgers (Newark, 1947).** Podemos ver diferentes grados de acabado, por ejemplo, la parte de abajo y la mitad inferior de las piernas parecen abocetadas y se puede ver aún el color del fondo; mientras que otras zonas, como la del rostro o el tronco, tienen un acabado realista. El fondo está pintado de manera suelta y poco definida, pero da la impresión de estar conformado por una gran tela negra y diversos elementos de menor tamaño; todo ello tiene un aspecto desordenado. Situada en el centro de la composición vemos una mujer desnuda, únicamente ataviada con varias pulseras y collares, que está sentada con las piernas abiertas y el

cuerpo ligeramente inclinado hacia delante. La iluminación que proviene de la derecha destaca su muslo izquierdo, adquiriendo una gran claridad que contrasta con la oscuridad de su sexo y además, atrae la mirada hacia esa zona. El resto del cuerpo se destaca lumínica y cromáticamente de la oscuridad del fondo. Tiene la cabeza ligeramente ladeada y levantada, los ojos algo cerrados y la boca entreabierta, transmitiendo cierta sensación de descaro o arrogancia.

**Fig. 273. *Seated nude* de Roland Delcol (Saint-Gilles, 1942).** Es una litografía realista en tonos grises que representa a una mujer vestida únicamente con zapatos de tacón sentada sobre una silla, frontalmente al espectador. Con una de sus manos sostiene un vaso, mientras que la otra la tiene próxima a la entrepierna. Su cuerpo se inclina ligeramente hacia la derecha mientras dirige su mirada, con desconfianza, hacia la izquierda, como si hubiese alguien o algo perturbador acechando fuera de la escena. Quizá su mirada se oriente a otro espectador distinto del que contempla la obra.

**Fig. 274. *Seventies* de Hans Benda (Berlín, 1960).** Esta obra es la única en la que no podemos ver los genitales de la mujer representada, pues una planta que está estratégicamente situada, los tapa, estableciendo un juego retórico de relaciones entre el tiesto, la planta y el sexo.

Es una pintura figurativa, de aspecto un tanto plano, en la que se distingue la materialidad de los pigmentos. El cuerpo rosáceo de la mujer, muy abierta de piernas, se destaca contra el fondo de color verde. El gesto de sus brazos puede indicar un ademán por taparse o esconderse, sin embargo, la mirada fija, nada titubeante de su ojo, hace que el movimiento anterior sea poco verosímil.

**Fig. 275. *Portrait of Emma* de Brian Fogarty (Hackney, desconocido).** Representa a una mujer sentada, vista de muslos para arriba, sobre un fondo en dos colores oscuros y fríos que contrastan con la claridad de las carnes. Mira al espectador de reojo mientras juega con su trenza, dicho gesto suele implicar coqueteo, aunque en esta ocasión resulta ambiguo, la expresión facial de la chica parece introducir cierta distancia. El tamaño aumentado de los rasgos del rostro, así como el rojo de los labios, enfatizan su expresividad. Está desnuda y con la ropa interior levantada en su parte superior y bajada en la inferior, de modo que muestra sus caracteres sexuales. La braga muestra un dobléz que parece invitar a mirar en el interior, que de hecho desvela. En definitiva, se establece cierta contradicción entre el lenguaje corporal y el facial.

**Fig. 276. *Untitled* de Louise Bourgeois (París, 1911 - Manhattan, 2010).** En la última obra vemos una figura realizada con una línea quebradiza. Este dibujo sintetizado representa a un personaje dispuesto diagonalmente, con una larga melena que se agarra con ambas manos y las piernas flexionadas. En esta ocasión el rostro de la mujer resulta enigmático, tiene los ojos algo bisojos y rasgados, las cejas arqueadas, la nariz apuntada y una enorme sonrisa, que le otorgan un aspecto pícaro y tal vez algo perverso.

Si en las obras de los grupos anteriores imperaba una actitud general de indolencia o de reposo, las protagonistas del *Grupo temático 35. Personajes exhibiendo los genitales y enfrentando la mirada I*, se muestran más sugerentes o explícitas. En ellas seguimos observando personajes que con las piernas separadas o alzadas muestran sus genitales al espectador. En la obra de Stanick y Kawasaki el sexo no se exhibe físicamente, pero se insinúa. En general, estas obras se muestran como incitaciones de carácter sexual. En muchas de ellas las protagonistas tienen la boca abierta o entreabierta, gesto que, como hemos visto en otras ocasiones, se utiliza a menudo como indicativo de deseo sexual.

**Fig. 277. *Park central #4* de Peter Stanick (Pittsburgh, 1953).** Es una pintura digital en la que los colores, apastelados, están aplicados en forma de tintas planas, otorgando a la imagen un aspecto pulcro. Está dividida en dos partes. A la izquierda observamos un edificio en tonos azules y blancos en el que una de las ventanas está rodeada por un círculo rojo y señalada con una flecha del mismo color. A la derecha una atractiva mujer está sumergida en agua, de manera que vemos sus pies con las uñas pintadas de rojo y las piernas en un primer plano, a continuación, sus prominentes y redondeados pechos y, por último, su cabeza, ladeada, con la boca entreabierta y los ojos semicerrados. Por la disposición de la viñeta y lo que representa es fácil deducir que la mujer desnuda está en el interior de la habitación señalada. Parece hacer referencia a un deseo voyeurista, al espionaje prohibido de una actividad privada con objeto de excitar la libido, no obstante, en este caso la observada parece consciente de estar siendo objeto de contemplación.

**Fig. 278. *Yuuwaku bana* de Audrey Kawasaki (Los Ángeles, 1982).** Es una obra de pequeño formato en la que el fondo y la figura interactúan. El estilo podemos situarlo cercano a la ilustración de cuentos fantásticos y al manga. Sobre la superficie de madera vetada la artista realiza un delicado dibujo a línea, que en algunas zonas lo cierra, mientras que en otras permanece abierto o lo colorea. La escena muestra a un personaje con rostro infantil y pechos desarrollados, con una de sus manos, de dedos estilizados, en un pecho y la otra donde estarían los genitales, aunque estos no se muestran. Poco más arriba observamos dos flores que podrían funcionar como metáfora del sexo ausente o como dato estético ligado al estilo suave y delicado del dibujo. El gesto de tocarse las zonas erógenas, junto con la expresión facial de la chica, que con la cabeza ladeada y la boca entreabierta mira de reojo al espectador, funcionan como una insinuación de tipo carnal. El título, *Yuuwaku bana*, son dos palabras japonesas, la primera significa tentación, seducción, mientras que *bana* es la sonoración de *hana* y quiere decir flor.

**Fig. 279. *Pati* de Rolf Ohst ( Lübeck, 1952).** Lo que las anteriores solo insinuaban se hace patente en esta obra. Vemos a una joven desnuda tumbada sobre la cama, tiene una mano próxima a los genitales mientras que la otra se posa sobre un pecho, al tiempo que dirige su rostro al espectador con una clara actitud de provocación.

**Fig. 280. O.T. de Martin Eder (Augsburgo, 1968).** Este es un ejemplo de una escena erótica dentro de la amplia producción de este tipo de imágenes que encontramos en la obra de este artista. Esta acuarela tiene aproximadamente el tamaño de un Din A4 y combina manchas aguadas y salpicones con otras zonas más figurativas. La escena representa a una mujer con la cabeza ladeada y las piernas abiertas, que se levanta las bragas con una mano para dejar su sexo al descubierto.

**Fig. 281. Marilyn I de Yongbo Zhao (Hailong, 1964).** Podemos advertir cómo combina un personaje del s. XX, estrella del cine norteamericano, en una pose como las que pueden fácilmente encontrarse en la imaginería del porno, con un fondo que parece un paisaje renacentista y recuerda, por ejemplo, al de *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci. La obra tiene un formato rectangular sobre el que se inscribe un círculo, a modo de marco y en cuyo interior se desarrolla la escena. Esta es poco luminosa y con predominancia de los ocre, destacando la claridad del cuerpo respecto del resto del conjunto. Vemos a una mujer con las piernas alzadas, el sexo, de gran tamaño, en primer plano y la cabeza asomando entre las rodillas, flanqueada por dos columnas clásicas, y rodeada de unos híbridos voladores mosca/pene. El sexo abierto de esta Marilyn de expresión narcotizada, se presenta como un blanco inmóvil para ese grupo de penes revoloteadores que dan vueltas a su alrededor, al parecer, sin aproximarse. La tradición pictórica, un icono “femenino” de la belleza y el deseo sexual, se tornan tragicómicos en esta escena ridículo/satírica.

**Fig. 282. Amuleto de Francesco Clemente (Nápoles, 1952).** Aquí podemos advertir un carácter surrealista, tal vez esotérico o místico. En esta acuarela predomina una atmósfera clara elaborada a partir de aguadas bastante diluidas; los oscuros son utilizados para crear volumen y resaltar, así, el claroscuro, pero no crean una sensación de distancia. En este sentido, los motivos representados parecen confluir en un mismo plano. En el centro de la composición podemos ver una figura de piernas cortas y cintura estrecha, que mantiene una extraña y poco verosímil postura. El hieratismo, la pose, la falta de pelo y el modo en que está pintada, le confieren una apariencia un tanto escultórica y, al mismo tiempo, parece emanar cierto carácter sagrado o devoto. La zona de sus pechos y genitales está resaltada con tonos oscuros, mientras estos últimos son englobados en una especie de arco, haciéndose, así, más visibles. Rodeando a la figura se encuentra una rama o elemento retorcido y repleto de espinas que describe una forma ovalada. A su alrededor observamos una multiplicación de formas análogas de las que emergen manos que se dirigen hacia el personaje, que la barrera de espinas parece proteger. Aquí las formas ovaladas parecen funcionar como símbolos de la vagina y adquirir ciertas connotaciones mágicas.



**Fig. 283. *Magazine Action, getting together foursomexcitement* de Cosey Fanni Tutti (Kingston upon Hull, 1951).** En esta imagen observamos a otra mujer también sonriente, con las piernas alzadas y dejando su sexo a la vista, aunque esta vez con medias y zapatos de tacón.

**Fig. 284. *Untitled (Cologne after dark)* de Richard Prince (Zona del Canal de Panamá, 1949).** Esta obra forma parte una serie titulada *After dark*. Las diversas obras incluyen el nombre de distintas ciudades combinándose, en su mayor parte, con representaciones de mujeres en actitudes sexuales o eróticas. *After dark* es también el título de una serie de libros publicados entre finales de los sesenta y los setenta, asimismo en diversas ciudades (Shukur, 2014). En la obra que nos ocupa distinguimos la imagen fotográfica de dos mujeres desnudas, ambas en poses abiertamente provocativas. Están veladas con capas de pintura con diferentes grados de transparencia y la boca, los ojos y la nariz, están tapados con manchas de color rosa. El resto de la composición tiene un carácter plástico, abstracto, que se combina con varias inscripciones.

**Fig. 285. *Pearly queen* de Liz Neal (Gales, 1973).** Es una pintura que sobrepasa los dos metros de altura y que reúne diferentes recursos plásticos e introduce llamativos colores fosforitos. La protagonista está representada en un estilo figurativo que se combina con zonas que parecen añadidas a modo de collage, así como con manchas o salpicones de carácter plástico. La mujer que ocupa el centro compositivo está desnuda, mostrando unos genitales de un tono más rojizo. Su cuerpo está cubierto por una especie de vestido de perlas y lleva unos pendientes de gran tamaño. Los pezones se resaltan con un rosa fosforito que se reitera a modo de banda a la altura de los ojos. Tiene los labios pintados y mira de reojo al espectador. Al fondo vemos el rostro de otra mujer que muerde un collar de perlas y diversas inscripciones entre las que podemos leer: *sex, pie, man o eat*.

**Fig. 286. *X-posure* de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).** Aquí predominan los tonos fríos y observamos un agudo contraste entre los claros y los oscuros, predominando estos últimos en la figura. El motivo está solucionado de forma ágil y podemos ver cómo en algunos lugares la pintura se transparenta, mientras en otros los límites no parecen claros, creando así cierta sensación de indefinición. En otras zonas la figura está delimitada por una gruesa línea más oscura y un interior con menos materia, como podemos observar en las piernas, mientras que en la zona del rostro se aprecia mayor concentración de pigmento, resultando así más opaca. La escena muestra a una mujer que, con pose y expresión sexualmente sugerentes, separa sus piernas, ayudándose con una mano y muestra su vulva al espectador. Los tonos más claros son utilizados en la figura para resaltar esta mano, los pechos y los labios; mientras que la máxima oscuridad se sitúa en el sexo, los ojos y el cabello.

**Fig. 287. *Female nude de Alphons Freijmuth (Haarlem, 1940)*.** Es una pintura expresionista en la que se observa un trazo enérgico y una figuración rota que se relaciona cromáticamente con el fondo. La pintura está aplicada de manera irregular y rápida, de modo que podemos observar el fondo blanco en algunas zonas. Predominan los tonos rosas y azulados, mientras que el azul de la izquierda, el negro y el granate de la derecha se posicionan estratégicamente centrando la mirada y marcando la diagonal. Dadas sus características estilísticas y plásticas, no muestra una imagen clara o delimitada, pero se puede advertir una figura cuya posición guarda relación con las anteriores; aunque en este caso, el personaje, de gran cabeza y ojos desproporcionados y desalineados, adquiere un aspecto esperpéntico.

**Fig. 288. *Appassionata de Carol Rama (Turín, 1918 - Turín, 2015)*.** Es un dibujo sintetizado y de figuración libre, en el que la delicadeza de la línea contrasta con la brusquedad o crudeza del motivo. Sobre un fondo en el que predomina el blanco, se dispone una figura con la cabeza centrada pero el cuerpo virado hacia la derecha y cortado por una de sus piernas. En la cabeza posee una especie de extraña corona ramificada. Con las extremidades inferiores alzadas abre sus genitales con ambas manos, mientras saca una lengua puntiaguda coronada por una hilera de dientes blancos mirando frontalmente al espectador. Los tonos más oscuros se localizan en el sexo, zapatos, ojos y corona, delimitando dos centros de atención, el de la cabeza y el de los genitales. Hemos visto cómo los personajes anteriores enseñaban sus genitales, algunas con una sonrisa sugerente, otras con una mirada de reojo, pero la que nos ocupa hace acopio de una actitud mucho más obscena, en tanto en cuanto, separa sus genitales con ambas manos mostrando un sexo abierto que no pocas veces ha sido considerado tabú. De alguna manera toma cierta capacidad de decisión sobre la mirada del espectador, ya que no se limita a separar sus piernas para ser contemplada, sino que hace hincapié en una parte determinada y de un modo particular; comparemos, por ejemplo, la delicadeza con la que la figura de Kawasaki insinúa separar sus genitales y la brusquedad y poca elegancia con la que lo hace esta. Asimismo, su hilera de dientes blancos y su lengua apuntada resultan más amenazadores que incitantes. Aunque permanece en una posición estática, la actitud irreverente y provocativa de este personaje le confiere cierta autonomía sobre su propio cuerpo.

**Fig. 289. *Reflective flesh de Jenny Saville (Cambridge, 1970)*.** El personaje aquí representado es la propia artista, aunque ella no lo considera como un autorretrato en el sentido tradicional. Aquí la paleta de la artista se constituye principalmente de azules, negros, grises, blancos, tonos carne y rojos. El modo de aplicar la materia se realiza con movimientos precisos y bien calculados, aunque la pincelada resulta desenfadada, suelta. Trabaja la superficie de manera heterogénea. Algunas zonas las resuelve de forma sintética o incluso las deja apenas sin pintar, mientras que otras las elabora detalladamente, subrayando así los puntos de interés que desea enfatizar, como

el rostro, el pie y el sexo. En este mismo sentido podemos observar cómo el cuerpo está más trabajado que el fondo y los reflejos. Su pintura alcanza un cierto grado de abstracción, si observamos de cerca y por separado diversas zonas de sus obras, estas podrían ser superficies abstractas. La escena representa a una mujer desnuda que proyecta la zona de su pelvis hacia el primer plano. El punto de vista está tomado desde debajo de modo que los muslos y la zona del primer plano adquieren mayor tamaño, al tiempo que la cabeza disminuye, dotando a la figura de una estructura piramidal. Este efecto queda mitigado por la presencia de los reflejos a su alrededor, debido a que el espacio que la rodea está conformado por espejos. La iluminación es artificial y proviene de un foco situado ligeramente por debajo de la línea de horizonte e ilumina la parte central; adquieren así una gran presencia los muslos, abdomen, sexo y la superficie inferior de los pechos. El sexo, duplicado por el espejo, y de tonalidad más oscura que la superficie que lo rodea queda, así, resaltado por partida doble. Podemos advertir una diferencia considerable entre esta obra y las anteriores. En las precedentes los personajes abrían sus piernas mientras esperaban, con diversas actitudes, pero pasivamente; mientras que en esta la protagonista, con semblante serio, avanza su sexo hacia el espectador, emprendiendo una acción o movimiento que no observamos en las restantes. Aquí, la artista es al mismo tiempo sujeto y objeto de representación y, más que ofrecer, parece que arroja su sexo hacia el espectador.

*El Grupo temático 36. Personajes exhibiendo los genitales y enfrentando la mirada II*, se compone de cuatro obras en las que las protagonistas, en posición erguida, enfrentan sus rostros y sus sexos con el espectador. La primera de ellas se muestra de cuerpo entero, mientras que en las restantes se utilizan composiciones recortadas. Ninguna detalla datos referentes al espacio escénico. Los puntos de vista frontales favorecen el enfrentamiento del personaje con el espectador, mientras que el contrapicado lo sitúa por encima, confiriéndole una posición ventajosa.

**Fig. 290. *Rorschach blot* de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962).** Es una obra sobre un fondo degradado en tonos amarillos, sobre el que se sitúa una figura con una postura simétrica: las piernas separadas y flexionadas, el tronco recto y los brazos pegados al cuerpo y detrás de la espalda. Proyecta una sombra rectangular que va de pie a pie, como si la iluminación fuese cenital. Este personaje está ataviado con medias, aunque en este caso son rosas y lleva unos zapatos planos y poco eróticos, semejantes a unas zapatillas de casa. Se resaltan sus caracteres sexuales, la vulva, unos pechos puntiagudos y una boca circular abierta sobremanera. El pliegue de su pierna izquierda se empareja con el sexo, mientras que la boca lo hace con el ombligo. La anatomía de esta figura resulta caricaturesca, sobre todo su estómago redondeado e hinchado, sus pezones en punta, su cuello estrecho y su rostro, abultado, sin nariz y dos pequeños puntos

que hacen las veces de ojos. En definitiva, tiene un aspecto artificial, como si fuese una muñeca de plástico. Si las de Wesselmann podíamos verlas como propuestas eróticas tipificadas, la de Yuskavage, aunque hace referencia a unos presupuestos similares, lo hace de tal forma que resulta grotesca y alejada de las propuestas estandarizadas que podrían calificarse como deseables. Por último, podemos advertir que el título hace alusión a las manchas de Rorschach, a partir de las cuales se elabora un test para evaluar la personalidad. En este sentido resulta sugerente observarlo como una interpelación al espectador, a ese consumidor tipo de representaciones sexualizadas de mujeres que no siente la necesidad de interrogarse a sí mismo, de cuestionar su gusto ni posición.

**Fig. 291. *Readymade Irene* de Juan Francisco Casas (La Carolina, 1976).** Es un dibujo hiperrealista de grandes dimensiones realizado con bolígrafo y rotulador, que representa un plano frontal, recortado por arriba y por debajo, de una mujer que se baja las bragas al tiempo que se sube la camiseta para exhibir su cuerpo. Su rostro, muy expresivo, puede reflejar cierta agresividad, aunque no podemos descartar el carácter paródico. Sobre su sexo vemos la firma que Duchamp utilizó en su famoso urinario: *La fuente* (1917). Este guiño al *readymade*, que aquí es susceptible de funcionar realmente como fuente, parece también una alusión a las firmas que Yves Klein realizó sobre los cuerpos de algunas mujeres transformándolas en obras de arte por un periodo determinado de tiempo.

**Fig. 292. *Pondering gravity III* de Anne Harris (Cleveland, 1961).** Aquí la artista nos muestra un contrapicado difuso. En este caso también contemplamos los genitales de la mujer, pero la seriedad de su rostro parece caer sobre quien osa mirar.

**Fig. 293. *Le Baiser de l'artiste - Le distributeur automatique ou presque n°1* de Orlan (Saint-Étienne, 1947).** Nos gustaría terminar este análisis de mujeres que ofertan sus cuerpos sexualizados con una obra de Orlan. Fue una performance realizada en el año 1977 en el marco de la FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain). La artista se introdujo detrás de un busto o escultura que representaba un cuerpo desnudo de una mujer, con una ranura por donde el espectador podía introducir una moneda, que se amontonaría en la zona genital y que permitiría que besase a la artista hasta escuchar el sonido de una sirena. Esta obra propone una reflexión acerca del sexo mercenario, la objetualización y la vulnerabilidad de las mujeres.

Hasta aquí hemos incluido una serie de nueve grupos temáticos en los que los cuerpos de las protagonistas se ofrecían a la mirada del espectador haciendo hincapié en diferentes partes de su anatomía. Recordemos que dividíamos la muestra en dos secciones. Por un lado, hemos analizado aquellas obras en las que las protagonistas no establecen un contacto visual con el espectador, bien porque miran hacia otro lado, tienen los ojos cerrados o estos no se muestran.

Por el otro lado, hemos reunido aquellas en las que los personajes sí establecen contacto visual o su mirada se dirige hacia el espectador, aunque en algunos casos parezca ausente.

Observándolas de manera conjunta, con la intención de establecer las conclusiones de la sección, podríamos decir que las de la segunda agrupación reflejan una actitud más consciente. Lo que caracteriza a la mayor parte de estas obras es una apertura de piernas o una proyección de las nalgas dirigida al espectador, otorgando así a los genitales/trasero una posición relevante. Si las observamos de manera conjunta, en las escenas que hemos analizado no se advierten gestos de pudor, sino más bien actitudes como abandono, espera, inexpresividad, seducción o insinuación. No obstante, como hemos tenido ocasión de comprobar, la actitud de la protagonista varía considerablemente de una a otra, por ello hemos tratado de agruparlas teniendo en cuenta una cierta gradación en el modo de exhibir el cuerpo.

En cuanto a la consideración del espacio escénico, advertimos cómo la mayor parte de las que ofrecen datos acerca del entorno se ubican en espacios interiores, situadas sobre diferentes tipos de mobiliario, como sofás, sillas o camas, tal y como podemos observar en las obras de Nelson, Joffe, Tadeusz, Lobdell, Freud, Salle o Seidenberg. En otras muchas no se ofrecen datos escénicos, sino fondos vacíos. Así sucede, por ejemplo, en las obras de Dumas, Baselitz, Oliveira, Applebroog, Schultz o Dumas. Son muy pocas las que se ubican de manera clara en espacios al aire libre, las de Garabedian, Uglow, Benda (*My neighbour's daughter hates me*), Yuskavage (*Reclining nude*) y Zhao; probablemente también la de Sterling y la de Eder, aunque esta última de manera ambigua.

En referencia al tipo de personaje, advertimos que muchas de las representadas son jóvenes y tienen cuerpos bien proporcionados, los ejemplos son numerosos y entre ellos podemos citar las obras de Polke, Copeland, Eder, Nicholson, Phillips, Rodgers, Delcol, Benda o Stanick. En algunas obras, sobre todo en aquellas que resuelven la imagen de manera realista, podemos advertir diversos modos de idealizar el cuerpo y de presentarlo como objeto de deseo. Como ejemplos evidentes podemos referirnos a las pinturas de Phillips, Jesse o Stanick. Apenas hay mujeres de mediana edad o cuerpos con grasa abundante, aunque podemos encontrar alguna obra en la que la representada parece una mujer de mediana edad, recordemos una de las obras de Lucian Freud (*Naked portrait*) o aquella de Joffe que muestra una penetración. Asimismo, también encontramos un rango variado de obras en las que los recursos plásticos o expresivos adquieren una importancia de primer orden; en este tipo de obras, por lo general, la morfología o proporciones del cuerpo humano se supeditan al estilo del artista.

En general, las protagonistas de estos grupos temáticos están desnudas o llevan poca ropa.

Las prendas que más se reiteran son las medias, aunque podemos también observar faldas, partes de arriba, ligueros, sujetadores o zapatos de tacón; prendas que materializan la idea de un erotismo estereotipado.

La forma de representar los genitales es heterogénea, podemos observar algunos más realistas, otros más sintetizados, unos con vello púbico u otros afeitados. Variedad que contemplamos también a la hora de representar los pechos, vemos algunos más pequeños y otros de gran tamaño, aunque por lo general presentan un tamaño medio. La mayor parte se muestran sin descolgar y con los pezones erectos. En cuanto a las nalgas, tienden a ser redondeadas, sin vello ni marcas y sin acumulaciones notables de grasa. Encontramos, por tanto, idealización y un modelo de belleza o de desnudo que prima unas características sobre otras.

Observadas en conjunto se puede apreciar una actitud compartida de pasividad, estos personajes, con una mirada más o menos inquisitiva, están bien aposentados en sus respectivos apoyos, no sugieren ningún prelude de movimiento, sino que más bien da la sensación de que mantendrán la posición durante tiempo indefinido. Son una oferta pasiva que concede al espectador el privilegio de decisión y movimiento. Aun así, el planteamiento de algunas de ellas refleja mayor ambigüedad, por ejemplo, las obras de Schmalix, Harvey, Joffe, Barber o García Revuelta, muestran cierta iniciativa o actividad, aunque en estos casos parece encaminada a potenciar el papel de objeto sexual de las representadas. De manera similar, entre aquellas que no dirigen la mirada al frente, las hay que realizan también cierta actividad, pero encaminada a hacer sus órganos sexuales más visibles. A pesar de esta tendencia conjunta, cabe señalar la existencia de marcadas diferencias entre unas y otras. Por ejemplo, las de Rodin o Salle resultan más pasivas y accesibles que las de Tadeusz (*Untitled*) o Dumas (*The invitation*). La de Tadeusz refleja tal tensión que retuerce sus pies deformándolos, así, aunque su sexo se muestre disponible el conjunto no resulta tranquilizador, no es la carne amable que observábamos en las anteriores. Por su parte, la de Dumas se muestra como una invitación frontal al espectador, postura mucho más directa, pero además lo hace introduciendo cierto horror o inquietud a causa de la carencia de rostro de la protagonista. La de Louise Bourgeois, por la posición de su cuerpo, el hecho de agarrarse el pelo y su disposición diagonal, transmite un grado mayor dinamismo que la media, además, la expresión un tanto perversa de su rostro propicia que no la contemplemos como un mero objeto pasivo y disponible. En este sentido, el gesto de la de Garabedian, que se desplaza a uno de los lados mientras levanta uno de sus brazos con la palma hacia afuera, indica cierto desplazamiento, pero puede también ser contemplado como un gesto de rechazo que vendría corroborado por la expresión abúlica de su rostro. *Rorschach blot* de Lisa Yuskavage representa a un personaje como un claro objeto sexual, parece una muñeca hinchable con aspecto grotesco, sin embargo,

mantiene una postura difícil que requiere fuerza y equilibrio, que es lo opuesto a una pose de abandono y algo que un objeto inanimado no puede hacer. Otro ejemplo más encontramos en la obra de Jenny Saville, en la que el personaje principal dirige una mirada sin concesiones al espectador mientras proyecta su sexo hacia delante y por duplicado. Casi podría decirse que en lugar de enseñar sus genitales está obligando al espectador a verlos.

Continuando con la actitud de los personajes cabe señalar la importancia de la mirada, puesto que revela la consciencia de la representada y, además, puede ser un indicio de una postura condescendiente o, por el contrario, desafiante. Aunque el hecho de mirar al espectador no signifique una mayor distancia respecto del rol de objeto sexual, en general, sí implica un papel algo más activo y en el que la protagonista tiene mayor participación que el mero abandono pasivo e inconsciente. Retomando la muestra, podemos, por un lado, constatar cómo algunas dirigen su vista al frente y cruzan la mirada con la del espectador. Entre ellas encontramos ejemplos en los que la facultad de mirar de estos personajes se corresponde con su presentación como objeto de deseo, bien mediante la indulgencia o bien a través la seducción. Tales serían los casos de Polke, Phillips, Kawasaki, Stanick o Seidenberg. Pero también encontramos otras en las que la mirada puede resultar incómoda o enigmática, como en los casos de Saville, Dumas (*Miss Pompadour*) o Cahn. Por otro lado, podemos observar otros tantos ejemplos en los que la mirada parece perdida, lo comprobamos, por ejemplo, en las obras de Cogan, Freud (*Naked portrait*), Vansier, Clemente, Krystufek o Duong. Mientras que en otras simplemente no se muestra la cabeza o esta carece de rasgos definidos, como vemos en los personajes representados por Harvey, Tadeusz (*Einladungskartetesta I*), Ortiz, Dalí, Rodin o Dumas (*The invitation*).

Finalizamos señalando que las poses observadas son, por norma general, muy calculadas, disponiendo el cuerpo para ser contemplado en su vertiente sexual o provocativa. Asimismo, el deseo o interés sexual atribuido a estas figuras puede funcionar como un mecanismo para hacerlas más accesibles y deseables. Están, además, aderezadas con cierta relajación, ausencia o complicidad que no resulta convincente, en algunos casos por ser posturas forzadas, en otros demasiado artificiales o estereotipadas. Nos parece reseñable la cantidad de obras que se pueden encontrar con representaciones de personajes mujer que, o bien se insinúan sexualmente, o bien están dispuestas de tal manera que sus cuerpos desnudos resultan accesibles. En general no causan la sensación de ser personajes que descansan sin ropa, sino que más bien parecen desnudadas y posicionadas como si, por un casual, descansasen en esa postura para satisfacer algún deleite voyerista. Son escenas en las que, como en las del baño, es difícil dejar de ver este afán encendido del mirón.

### 5.1.3. Asociación entre el deseo carnal y el deglutor

En este apartado vamos a analizar la representación de cuerpos desnudos dispuestos junto con alimentos. Aquí se da una relación entre los deseos físicos, venales y las apetencias de tipo alimenticio. A grandes rasgos podemos advertir dos tipos de vínculo, aquel que tienen las mujeres con los alimentos y aquel que vincula a mujeres con alimentos como oferta erótica para el espectador/consumidor Varón tipo.

Antes de adentrarnos en el análisis nos gustaría hacer un breve apunte en relación al deseo de comer y a las mujeres. Por un lado, Susan Bordo en “El hambre como ideología” analiza cómo afecta la obsesión por el cuerpo, por la dieta y el control de los apetitos, a las mujeres.

Esta autora plantea la existencia de una situación conflictiva entre las mujeres y la comida.

En este sentido afirma que, culturalmente, estas comen poco en público, pero se atiborran en la intimidad del hogar o en momentos de soledad. Estudia cómo desde los medios publicitarios se difunden tipos ideales de mujeres que trascienden su apetito y su deseo de alimento, lo que les procura unos cuerpos bellos y delgados. Ya en época victoriana existían manuales dirigidos a las mujeres de las clases altas que advertían sobre los peligros de la ingesta masiva de alimentos y de la necesidad de controlar, tanto la cantidad como el deseo (Luke; Lee Bartky, 1999: 127-8).

Sin embargo, en la vida real, la negación continua del alimento puede provocar el efecto contrario del deseado, desembocando en conductas de ingesta compulsiva. En este sentido, el apetito denegado puede convertirse en algo vergonzoso. El acto de comer puede proporcionar placer y alivio, pero también sentimientos de culpabilidad o de falta de dominio sobre una misma. Pero no solo esto, sino que según el tópico popular el deseo de ingerir golosinas y el amor afecta a las mujeres. Bajo esta perspectiva el dulce aparece como alivio para el desamor de las mujeres, así no resulta extraño identificar a la golosa compulsiva con un personaje con carencias afectivas.

De acuerdo con lo dicho, la falta de sexo o de amor vendría suplida por bombones o pasteles<sup>60</sup>.

Sintetizando, reparamos en la relación conflictiva entre Mujer y alimentos, dándose sentimientos contrapuestos y problemáticos entre el deseo y la negación.

Por otro lado, podemos hallar otro tipo de nexos relativos a las mujeres y a los alimentos, aquel en el que ambos son equiparados y representados como objetos de consumo y deseo. En este último caso no se imponen restricciones dietéticas ni morales y el consumidor tipo, en este caso, sería

---

<sup>60</sup> A este respecto nos gustaría señalar que en el apartado *El dominio sobre el propio cuerpo, la gula*, incluido en el capítulo “*Las impolutas: La mujer virgen y la Virgen María*”, que no hemos podido incorporar a esta tesis; analizamos diversos aspectos relativos a la dieta y la contención sexual, ambos relacionados con el autodomínio personal y la represión del deseo.



Varón. Ejemplos de esta variante serían las mujeres embadurnadas de merengue o aquellas que se equiparan con pasteles o forman, incluso, parte de sus ingredientes. Advertimos cómo las restricciones se imponen a las mujeres y a la percepción de sus propios cuerpos, pero no a sus cuerpos considerados como fetiches de consumo.

En los seis grupos temáticos que conforman este apartado vamos a ir analizando diversas obras que reflejan el tipo de ideología recién planteada. En el primero los personajes son representados comiendo o bebiendo con una actitud apasionada que refleja cierto deseo erótico. En el segundo continuamos con esta idea, pero en esta ocasión las protagonistas se introducen o agarran un objeto con connotaciones fálicas. En el siguiente la multiplicación de alimentos produce una impresión de empacho, de exceso. En el cuarto podemos ver a las protagonistas embadurnadas con diversas materias. El penúltimo está conformado por una serie de obras en las que los personajes se vinculan con los dulces o los caramelos. Finalizamos con un conjunto de obras en las que se establece una analogía entre la comida y las mujeres, de manera que ellas mismas son presentadas como comestibles.

En el *Grupo temático 37. Erotización de bebida y comestibles I*, vemos ocho personajes, la mayor parte de ellos jóvenes, que se dirigen algo hacia la boca, en algunos casos un alimento y la mano, o algo de beber. Tres de ellas se sitúan en espacios interiores, una parece emplazada al aire libre, mientras que las restantes no especifican ningún dato. Dos portan ropa escasa y tres dirigen su mirada al espectador de manera manifiesta.

**Fig. 294. *Jet de Jean Bernard Pouchous (Rennes, 1949)*.** Es una pintura realista realizada con un color naturalista, quizá algo subido de tono en los rojos del cuerpo. Vemos una composición que tiene por protagonista a una mujer en *topless*, sobre un fondo azul celeste. Todo parece indicar que se trata de un día de calor y relax en el que una mujer bebe, sedienta, de una manguera. No obstante, la impresión que produce no resulta tan inocente, sino que podemos percibir ciertas connotaciones sexuales. La cabeza ladeada de la protagonista, con los ojos entornados y la boca abierta, parece albergar un matiz sexual. Además, dirige su mirada al espectador, sabiéndose observada y en una pose que recuerda al ámbito publicitario. Asimismo, su posición, con el busto echado hacia delante, resalta la presencia de sus senos al tiempo que la aproxima al espectador, mientras que la mano libre se dirige a la entrepierna. La otra sujeta una manguera de la que sale agua, motivo que puede funcionar como símbolo fálico o sexual. El artista acompaña la obra de un comentario que dice: “she was thirsty and too blond to be worry about my sight”.

**Fig. 295. *Giuliaafterbrucenauman#1 de Juan Francisco Casas (La Carolina, 1976)*.** Casas es un artista español en cuya obra encontramos pinturas y dibujos realizados con bolígrafo Bic.

Están basadas en fotografías que muestran escenas de la vida cotidiana, de diversión o de sexo, protagonizadas por personas jóvenes. En general, los enfoques transmiten una sensación de frescura e inmediatez. En una parte importante de su producción observamos a mujeres desnudas, a menudo representadas de manera erótica. Aquí hemos incluido un dibujo realizado con bolígrafo que muestra una escena vista desde arriba. Dibujada en azules contra un fondo claro, vemos el rostro ladeado de una mujer que mira de reojo al espectador, mientras un chorro de agua cae en su boca y se desborda sobre su cuerpo, al tiempo que eleva sus pechos ayudada con ambas manos. El título puede hacer referencia a una serie de fotos de Bruce Nauman tituladas *Self-Portrait as a Fountain* (1966-7/70), que representan al artista expulsando agua por la boca.

**Fig. 296. *Binge* de Sas Christian (Londres 1968).** Aquí podemos contemplar un punto de vista más próximo. Esta pintura de acabado realista hace uso de una figuración deformada que exagera el tamaño de los ojos del personaje potenciando, así, su expresividad. Contrasta el realismo de algunas zonas y detalles, como las manos, la comida o el pelo, con el carácter irreal del rostro de la chica, que tiene aspecto de muñeca. *Binge*, que en inglés significa comilona, representa un plano medio corto de una figura altamente definida sobre un fondo difuminado. En una de sus manos observamos un helado o similar que se deshace entre sus dedos, mientras que la otra mano, que como la cara está también manchada de dulce, la tiene parcialmente introducida en la boca. Sin embargo, su atención, como también sucedía en la obra anterior, no se dirige al acto de comer sino al espectador que la contempla. La manera en la que ingiere el alimento transgrede las normas sociales que se comparten en los espacios públicos y es más característica de los niños o de conductas privadas. En este sentido, la escena quizá sugiera la interrupción de un momento íntimo. La mirada de la protagonista, con la cabeza ladeada, transmite cierta compasión, ingenuidad o inocencia, como si no fuese culpable o consciente de su comportamiento o de su acto. Sin menoscabo de lo anterior, también podemos observarla como una escenificación con tintes eróticos.

**Fig. 297. *Woman in various situations* de Martha Jungwirth (Viena, 1940).** *Woman in various situations* es la denominación con la que la artista austriaca designa a un grupo de obras protagonizadas por mujeres. La que nos ocupa es un dibujo con grandes contrastes en el que vemos el rostro de una mujer, exageradamente maquillada, que dirige la lengua hacia un helado. La expresión de su rostro recuerda a las imágenes pornográficas, mientras que el helado adquiere una forma fálica.

**Fig. 298. *Ice cream* de Evelyne Axell (Bélgica, 1935 - Bélgica, 1972).** Es una pintura que reúne planos de color más o menos homogéneos con zonas en blanco y negro realizadas con claroscuro. Representa un primer plano del rostro de una mujer visto desde arriba. Tiene los ojos cerrados y extiende la lengua para chupar un helado cuya forma puede recordar a la de un pene, más cuando

uno de sus lados es de color rosado. El colorido puede verse como indicativo de cierta actitud vitalista, alegre o despreocupada.

**Fig. 299. *Ice-cream 2b* de Bruno Di Maio (Trípoli, 1944).** Es una pequeña pintura con un formato cuadrado, que representa un primer plano del rostro de una mujer cuyo cuerpo se confunde con un fondo integrado por pinceladas de colores. Tiene los ojos cerrados al tiempo que saca la lengua para chupar lascivamente un cucurucho de helado blanco, de manera análoga a como sucedía en las dos anteriores.

**Fig. 300. *Butter* de Lee Price (Elmira, 1966).** Esta pintura hiperrealista muestra un punto de vista cenital. La distancia desde la que es observada la mujer hace que el espectador esté alejado de la escena. Su cuerpo, doblado a la altura de la cintura, se sitúa próximo a la parte superior dejando un espacio vacío en la inferior; lo que produce cierta sensación de inestabilidad, como si la figura y los objetos pesasen hacia abajo. Sobre una cama con unas sábanas blancas completamente arrugadas se destacan cromáticamente la mujer, varios comestibles y un cuchillo. Se trata de una joven vestida con un camisón que está ingiriendo bollos; la sustancia amarilla, a juzgar por el título, quizá sea mantequilla. La disposición estos dulces directamente sobre la sábana, sin manteles ni servilletas, produce cierto efecto de dejadez y de falta de limpieza. Ingiere una porción de dulce sin mostrar emoción, con los ojos entornados, contribuyendo así a esa sensación de apatía.

**Fig. 301. *The offering* de Diego Gravinese (La Plata, 1971).** Muestra una escena conformada por numerosos elementos y ubicada en un interior de madera. En un primer plano distinguimos una mesa sobre la que descansa un rango variado de objetos, como platos, vasos, comida o bebida. El plano posterior se divide verticalmente en dos, a la izquierda se sitúa la mujer y a la derecha una lámpara roja. La mujer es una joven que porta un sujetador negro de encaje y que dirige su mirada al espectador mientras chupa uno de sus dedos con ademán coqueto, insinuante. El título contribuye a considerar su gesto como un aliciente erótico. Además, cabe mencionar los dos cuchillos del primer plano que apuntan hacia la protagonista en forma de flecha, señalándola.

En el *Grupo temático 38. Erotización de bebida y comestibles II*, reunimos seis obras muy diferentes pero que comparten ciertas propuestas. Las tres primeras tienen en común la representación de personajes que introducen un elemento rojo y alargado en sus bocas. Las siguientes también agarran objetos susceptibles de funcionar de forma fálica, muy evidente en el caso de Jones. El hecho de introducirse un objeto con connotaciones fálicas en la boca, o de agarrarlo, es un gesto tipificado en nuestra cultura y en este sentido podemos considerarlo como un cliché, habitualmente encarnado por un personaje que respondería a un tipo de seductora impúdica.

**Fig. 302. *Paris Hilton and popsicle* de David LaChapelle (Simsbury, 1963).** Hemos seleccionado esta fotografía porque muestra de manera obvia el chupar fálico erotizado, en esta ocasión protagonizado por un icono de belleza sexualmente desinhibido de la alta sociedad.

**Fig. 303. *Bloodsucker* de Trevor Brown (Londres, 1959).** Si en la anterior advertíamos una lascivia pomposa, en la de Brown se torna morbosa e inquietante. Esta obra ha sido publicada en un libro titulado *Forbidden fruit* en el año 2001. Sobre un fondo texturado y difuso, una niña ataviada con un vestido blanco se yergue frontalmente con bastante simetría. Con sus manos sujeta un polo rojo que chorrea a través de sus brazos y sobre el vestido, destacando cromáticamente sobre el conjunto entonado en tonos suaves y lilas. El título insinúa que es sangre, mientras que la mirada de la chica sugiere indefensión, es susceptible de provocar compasión en el espectador.

El artista juega yuxtaponiendo valores aparentemente contrapuestos como la inocencia y la lujuria, una “chupasangres” vestida de princesa y con gesto remilgado, pero que tiene los labios y las uñas pintadas de rojo sangre. Refleja, como lo hiciera la Lolita de Nabokov, la obsesión pervertida de hombres adultos hacia niñas.

**Fig. 304. *Daddy’s girl* de Michael Hussar (Long Beach, 1964).** Hussar elimina la ambigüedad que observábamos en la anterior, aquí la protagonista es un ser fantástico, un monstruo libidinoso e insinuante. Muestra un plano medio de una figura de tez blanca y pelo del mismo color, tipo peluca y con dos cuernos con rayas. La forma afilada de dicho atributo se empareja con las uñas puntiagudas, las espinas del comestible o los mechones de pelo sobre la cara. Una perla adorna su frente y un collar doble del mismo material presiona sus pechos. Mira de reojo al espectador mientras se introduce en la boca un elemento rojo brillante que termina en un rabo con espinas. Los rojos de los ojos, labios, pezones y la gota sobre el pecho, así como los negros y amarillos de uñas y cabello, se destacan sobre un conjunto dominado por el blanco.

**Fig. 305. *Ways and means plate 22* de Allen Jones (Southampton, 1937).** Es una serigrafía en la que vemos a una mujer que mira de reojo al espectador mientras bebe de una pajita metida en un recipiente con forma de pene. Mediante el uso retórico de la interpenetración: vaso-órgano sexual, el acto de chupar se asocia directamente al continente fálico.

**Fig. 306. *O.T.* de Jürgen Wolf (Schweinfurt, 1958).** Aquí vemos una escena recortada que nos muestra a una mujer desnuda de espaldas y de rodillas sobre el suelo. A su alrededor se dispone diverso menaje y comida, pero lo que nos interesa señalar es el modo en el que agarra el cuello de la botella aproximándola hacia sus nalgas.

**Fig. 307. *Banana woman* de Margaret Harrison (Wakefield, 1940).** Concluimos con una obra paródica. Si en las obras de Mel Ramos estamos acostumbradas a ver a jóvenes pin-ups que se disponen complacientemente junto con comestibles de su tamaño, es decir, disponibles; Harrison nos muestra a una mujer seductora abrazando y chupando un plátano. Aquí se representa el

deseo de la protagonista más que su disponibilidad. Además, si en las anteriores predominaba la incitación o interacción con el espectador, esta se muestra inserta en sus propios pensamientos y actos.

El *Grupo temático 39. Erotización de bebida y comestibles III*, también está conformado por escenas en las que confluyen mujeres y alimentos, aunque en esta ocasión la multiplicación de víveres, en su mayor parte dulces, produce cierta sensación de empacho. Todas ellas están desnudas o en ropa interior y se sitúan en espacios interiores, a excepción de las de Cotton y Jesse, en las que no se especifica. Asimismo, en la mayoría de los personajes podemos observar actitudes pasivas o estados de reposo.

**Fig. 308. *Sugar rush* de Natalia Fabia (Burbank, 1983).** Es una pintura realista que reúne a tres mujeres sobre un suelo de madera, en una estancia en la que la pared es un estampado que aúna motivos vegetales y geométricos. Dos de ellas tienen un aspecto pintoresco, sobre todo la mujer rubia que lleva sujetador rojo, falda blanca de volantes, medias de rejilla y zapatos rosas de tacón. Se dispone, además, de manera que sus nalgas son visibles para el espectador. Están sentadas alrededor de un festín que incluye una gran variedad de dulces, algunas frutas y bebida.

La mujer que hemos descrito se aproxima un cubierto a la boca mientras mira como la del vestido amarillo introduce uno de sus dedos en la boca de la que viste de negro.

**Fig. 309. *Sweet tooth* de John John Jesse (Nueva York, 1969).** Es una obra figurativa realizada sobre madera. Los elementos figurativos se delimitan con una línea oscura y se solucionan con claroscuro, mientras que el fondo está conformado por degradados en los que destaca un rosa intenso. En el centro de la composición vemos a una joven peinada con dos coletas laterales que tira de su bikini rosa hacia arriba, evidenciando unos voluminosos pechos de aspecto siliconado, al tiempo que mira de reojo y con una leve sonrisa hacia el espectador. En esta ocasión la chica no ingiere los dulces, sino que estos planean a su alrededor como satélites, situándose en un mundo infantil de golosina. Los brillos blancos presentes en las chucherías y en el cuerpo de la chica, los vemos, por ejemplo, en los pechos o la cara, enfatizan el carácter artificioso, efectista, de la imagen.

**Fig. 310. *Great American nude #27* de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).** Es una obra de estilo pop, parte de la célebre serie de grandes desnudos americanos del artista. En esta escena de colorido brillante confluyen elementos de aspecto plano y color homogéneo, como la pared roja o el suelo naranja; con otros que recurren a un suave claroscuro, como es el caso de la figura o el colchón; con tramas o estampados, observables en el fondo o en la alfombra, o elementos de aspecto hiperrealista en el caso de las copas situadas en primer plano. Esta escena interior muestra un personaje desnudo, sintetizado en una especie de masa rosa en la que

únicamente se distingue una boca sonriente. En el primer plano descansan llamativas copas de helado o batidos y una coctelera. Paradójicamente, el personaje, a pesar de tener únicamente boca, se muestra indiferente a tan seductora oferta mientras mantiene su estereotipada pose seductora.

**Fig. 311. *Frosted* de Will Cotton (Melrose, 1965).** En las próximas tres obras la relación con el alimento es mucho más directa, como podemos comprobarlo en esta pintura. La escena muestra un plano cenital recortado por los cuatro costados y atestado de elementos, no hay un hueco libre; este efecto contribuye a crear una sensación de empalago. En *Frosted*, que significa glaseado, contemplamos dos mujeres en ropa interior, rodeadas y embadurnadas de dulce. Sus cuerpos se interrelacionan, con la proyección de sus piernas hacia la otra, creando una forma oval que las contiene. Las sombras irregulares, producidas por una iluminación que se filtra solo en algunas zonas, recuerdan a las proyectadas por los árboles, confiriendo a la escena cierto carácter plácido o de relax. Además, estas mujeres aparecen como si estuviesen completamente abandonadas, adormecidas tras una sobreingesta de azúcar.

**Fig. 312. *Asleep* de Lee Price (Elmira, 1966).** En esta ocasión contemplamos también un plano cenital de una mujer sobre una cama con ropa blanca, aunque aquí aparece desnuda, dormida y acurrucada. Alrededor de esta mujer de constitución delgada se desperdigaban una gran cantidad de magdalenas recubiertas de azúcar de diversos colores apastelados. La mayoría de ellas están enteras, a algunas le falta un trozo, mientras que de otras únicamente resta el envoltorio. Aquella sensación de falta de higiene que podía provocar la obra anterior de esta artista, se acentúa en esta otra, que representa un personaje con el cuerpo embadurnado de dulce. Sin embargo, es preciso reconocer que, a pesar de la marranería de lo mostrado, la escena transmite cierta sensación de pulcritud y de delicadeza, como si la suciedad estuviese aquí dulcificada. En su conjunto, podría reflejar sentimientos de soledad y ansiedad que se traducen en la ingesta masiva de alimentos calóricos.

**Fig. 313. *Eating pomegranates* de Alex Kanevsky (Rostov del Don, 1963).** Combina una figuración difusa con zonas más abstractas sobre un formato cuadrado. Representa una figura sin ropa tumbada sobre su espalda, con las piernas separadas y el cuerpo ligeramente levantado en dirección al espectador. Una de sus manos se aproxima hacia la boca y sobre su cuerpo vemos diversos elementos de color rojo, posiblemente las granadas que, según indica el título, come la mujer. Su cuerpo, en tonos claros, se destaca contra una superficie de color azul y una franja roja, que entre ambas crean sensación espacial; el resto se compone de tonos grises y oscuros.

**Fig. 314. *Sprouting potatoes* de Monica Cook (Georgia, 1974).** Es una obra realista pintada con una gran variedad de colores, pero en una gama controlada en la que ninguno destaca sobremanera sobre el resto. Esta composición de formato cuadrado está formada por tres

mujeres, dos de ellas están de pie y ríen mientras juegan con diversos comestibles, mientras que la restante yace horizontalmente con la mirada perdida. Si nos fijamos en sus rostros podemos advertir que todas ellas parecen la misma persona, otorgando así un carácter surrealista a la escena. En esta ocasión el festín se torna escatológico, observamos una amplia variedad de frutas, muchas de ellas abiertas y derramando sus jugos, junto con peces, pulpos y calamares. Tanto las figuras como los víveres están impregnados de fluidos viscosos anaranjados, reparamos en cómo la artista ha trabajado la piel pringosa de las mujeres, resaltando los brillos y el carácter gelatinoso de la sustancia. Por último, podemos destacar cómo las mujeres que ríen y disfrutan del festín están desnudas, mientras que la que está vestida es la que permanece impertérrita.

En las seis obras que reunimos en el *Grupo temático 40. Personajes embadurnados con sustancias untuosas*, podemos advertir la presencia de diversas materias más o menos pringosas, que cubren los cuerpos de estas mujeres con connotaciones, por lo general, abiertamente sexuales. Las dos primeras, protagonizadas por hermosas jóvenes en espacios en los que predominan los blancos, muestran seductoros ofertas sexuales. Las tres siguientes operan en este mismo sentido, pero el tono irónico o bobo que las caracteriza les confiere un matiz muy diferente. Por último, la de Cook se reviste de un tono ambiguo que parece reunir cierta atracción/repulsión.

**Fig. 315. *Crème de la crème* de Ralf Arzt (Estocolmo, 1963).** Es una composición con predominio de tonos blancos, en la que una figura desnuda se dispone de forma piramidal. Tanto el suelo como su cuerpo, a excepción de parte del torso y de las piernas, se halla cubierto de una sustancia blanca similar a la nata o el merengue. En esta obra cargada de connotaciones eróticas podemos advertir una correspondencia entre el deseo goloso y el sexual, de modo que la representada aparece como un “dulce bocado” o “pastelito provocativo”. Su pose extasiada y en tensión, con las piernas separadas y la cabeza hacia atrás, corroboran lo anterior.

**Fig. 316. *Apennine* de Will Cotton (Melrose, 1965).** La protagonista de esta obra se sitúa también en un entorno dulce en el que predominan los tonos blancos rosáceos; vemos, además, parte de dos caramelos gigantes. Esta montaña de azúcar sobre la que se dispone la protagonista parece estar deshaciéndose y, en consecuencia, podemos ver su cuerpo impregnado de una sustancia blanca. La mujer, cómodamente tumbada, dirige su mirada hacia atrás con desconfianza y recelo. Si la obra anterior parecía hacer acopio de cierto sentido erótico publicitario, estetizado, esta obra se presenta más próxima al mundo de la fantasía, de los dulces y de los sueños infantiles, aunque también erotizados. En este sentido cabe señalar que en la obra de Cotton es frecuente encontrar objetos como caramelos o pasteles que otorgan un aspecto infantil a mujeres adultas, con los que se emparejan y diríamos, incluso llegan a confundirse.

**Fig. 317. *Figure in interior* de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962).** Aquí la protagonista aparece de rodillas, con los brazos a la espalda, las piernas separadas y el sexo bien marcado y proyectado hacia delante. Lleva una prenda enrollada a la altura de la cadera y unas medias que hacen que la carne de los muslos sobresalga por la presión. La sustancia blanquecina se limita a la cara de la protagonista, quien parece haber recibido un certero tartazo, y a parte del pecho, de la alfombra y del objeto circular que yace entre sus piernas. Se destaca cromáticamente sobre un entorno doméstico en el dominan los tonos verdes. Si en las obras precedentes el embadurnamiento del cuerpo tenía connotaciones eróticas, aquí resulta ridículo, la figura adquiere un aspecto comparable al del monstruo de las nieves. Esta mujer, que ocupa el centro de la composición y oferta su cuerpo frontalmente al espectador al tiempo que ladea la cabeza, adquiere cierto carácter tragicómico.

**Fig. 318. *Pink foam porn* de Mia Mäkilä (Norrköping, 1979).** Esta artista describe su trabajo como surrealismo pop o arte *lowbrow* oscuro, y combina referencias al cine de terror con el humor. Podemos distinguir una fotografía de una mujer con grandes pechos sobre la que la artista ha incidido. Vemos cómo ha modificado su rostro —que imaginamos originariamente complaciente— por una masa rosa que contiene una nariz con dos fosas nasales visibles y una boca amenazadora que enseña la dentadura. El fondo ha sido suprimido mediante pintura negra y el suelo está ahora cubierto de una espuma rosa. Sobre la cabeza de la protagonista vemos varias líneas y un bocadillo en el que leemos: pink, foam, porn (rosa, espuma, porno). En el marco de la imagen podemos ver dibujados numerosos penes y cruces. En esta ocasión el recubrimiento erótico de esta mujer con una sustancia cremosa parece adquirir connotaciones burlonas.

**Fig. 319. *Dumped on* de Margaret Harrison (Wakefield, 1940).** En el trabajo de Harrison, cuya obra ya hemos analizado, podemos encontrar numerosos dibujos de personajes mujer transgrediendo su rol tradicional. Este es un dibujo en el que observamos a una mujer ataviada con lencería erótica y los labios pintados de rojo, posicionada a cuatro patas. El primer plano lo ocupa una cuchara estampada con el mismo dibujo que las botas de la mujer y sobre ambas vemos cómo se vierte un material amarillo de textura consistente. La artista idea a una mujer con un gesto que no parece complaciente y reduce su tamaño de manera que parece un pequeño comestible que pudiera cogerse con la cuchara.

**Fig. 320. *Untitled (Whit honey)* de Monica Cook (Georgia, 1974).** Observamos a una mujer desnuda cubierta de un material de color ámbar, según el título, miel. Desde la parte alta de la cabeza escurren unos chorretones que recorren la totalidad de su cuerpo visible. Es una obra realista que representa a una mujer sobre un fondo liso, de muslos para arriba y frontalmente encarada al espectador. La expresión de su rostro, ladeado, con los ojos risueños, pero esbozando una ligera sonrisa, resulta enigmática. Aunque esta obra pueda reflejar cierta sensualidad o



morbo es también susceptible de resultar desagradable y no recurre a clichés de representación estandarizados.

En el *Grupo temático 41. Personajes y dulces*, constatamos la presencia de diversos personajes que se asocian con golosinas o alimentos, de tal manera que surge la paradoja acerca de quién o qué es el dulce ofertado. La de Yuskavage y una de las de Ji sitúan a sus personajes en entornos al aire libre, mientras que Smith lo hace en un interior. En cuanto al tipo de obra, en esta ocasión hemos incluido un porcentaje elevado de representaciones que se remiten al mundo de la ilustración, así lo comprobamos en las obras de Ramos, Ji y Lostfish. Cabe señalar cómo en este conjunto de obras destaca la juventud de algunas de las protagonistas.

**Fig. 321. *Miss life saver* de Mel Ramos (Sacramento, 1935 - Oakland, 2018).** Representa una figura y un objeto sobre un fondo homogéneo. Muestra un paquete colorido de caramelos americanos: *Life savers* y una mujer rubia desnuda y sonriente, que se abraza a este objeto con una pose artificial y una expresión un tanto bobalicona. Resulta evidente el contraste de tamaño entre ambos elementos, la mujer y la golosina tienen el mismo tamaño; lo que da lugar a un emparejamiento mediante el cual ambos parecen adquirir un estatus equivalente. Además, el paquete de dulces puede ser también observado como un símbolo fálico y de deseo, al que la representada se abraza y que, por su tamaño, adquiere cierta monumentalidad e importancia. No obstante, si el tamaño otorga dignidad a este objeto, en el caso de la mujer este mecanismo parece funcionar en sentido inverso, ella parece insignificante y más accesible que el paquete cerrado de caramelos.

**Fig. 322. *Ice cream sundae* de Sylvia Ji (San Francisco, 1982).** Es una pintura con aspecto de ilustración y colores vivos, en la que combina elementos planos, como el cabello, con otros modelados con cierto volumen, como el cuerpo. Muestra un plano medio corto de una joven desnuda con el cuerpo de perfil y la cabeza ladeada y vuelta hacia el espectador. Esta delicada chica de piel rosácea e inmaculada, tiene una voluminosa cabellera rubia que se levanta hacia arriba y que en su parte alta sostiene varios tipos de helados con nata y cerezas. La impresión golosa o apetecible que refleja queda contrarrestada con la presencia de un insecto que revolotea sobre los dulces. La expresión de la protagonista, con los ojos cerrados y una boca roja, que se destaca por el uso del color y los brillos, y que a su vez se empareja con las cerezas; denota placer. Parece estar derritiéndose, tal y como lo hacen los helados y el fondo de la imagen, lleno de chorretones.

**Fig. 323. *Cake* de Will Cotton (Melrose, 1965).** Este artista también muestra un plano medio de una joven con una piel inmaculada. Es una pintura hiperrealista en la que domina un tono rosáceo y en la que el cuerpo se destaca contra el resto de motivos y el fondo. El personaje, desnudo y casi

de perfil, lleva una tarta blanca a modo de gorro y una piruleta azul como colgante. No se ofrecen más datos, únicamente el rostro inexpresivo y ausente de una mujer que bien podría ser “Miss merengue”. Si en las obras anteriores el carácter surrealista de la escena era manifiesto —en este sentido, en la de Ramos el cambio de escala es determinante mientras que en la de Ji lo es la apariencia de fantasía que transmite—, en la de Cotton la factura hiperrealista de la obra le otorga un aspecto de veracidad que choca con la ridiculez de lo representado.

**Fig. 324. *Eat me Candy* de Lostfish (Sur de Francia, 1983).** Es una artista francesa en cuya obra podemos observar numerosos personajes mujer con una apariencia un tanto decadente e infantil. Esta es una pintura digital en cuyo centro se dispone un personaje ataviado con un vestido de época, que más bien parece aquello que podríamos encontrar debajo del pesado atuendo. Su rostro, con una gran frente y facciones aniñadas, contrasta con su complexión de mujer adulta, con pechos formados y la cintura y la cadera contrastadas. Su actitud corporal, con los brazos levantados por detrás de la cabeza, un sensual corpiño con lazos y los pechos apenas contenidos por el escote, parece claramente seductora; mientras su rostro, ladeado y enrojecido en la zona de ojos y mejillas, transmite cierta ingenuidad y lástima. Al fondo podemos ver diversas espirales que se emparejan con el palito de caramelo y con el peinado de la chica, además, contrasta la sensación de movilidad que transmite este elemento con la estabilidad del personaje. El vestido, el peinado, los detalles, las características físicas del personaje, así como el colorido, confluyen para crear una atmósfera irreal y fantástica que sitúa la escena en un mundo alejado de la realidad cotidiana. El título parece jugar con la palabra *Candy*, que aquí puede funcionar como nombre propio, pero que también significa caramelo. Observamos cómo la chica mira de reojo al bastón de caramelo, tal vez con intención de comérselo; mientras ella se muestra sexualmente accesible y su nombre significaría caramelo.

**Fig. 325. *Frost* de Sylvia Ji (San Francisco, 1982).** La segunda obra de Ji que incluimos en este grupo tiene también un aspecto imaginario producido tanto por la escena, como por el escenario y el aspecto del personaje. Reparamos en que, en las dos obras de esta artista así como en la de Lostfish, podemos constatar la presencia de elementos espirales. *Frost*, como el título indica, representa un paisaje nevado, con un cielo verde sobre el que yace una joven desnuda con una larga cabellera rosa. También aquí observamos cómo algunos elementos, véase el cabello y el cielo, están solucionados con tintas planas; mientras que otros, como el cuerpo, la nieve o las frutas, tienen cierto volumen. Esta extraña mujer, rodeada de frutos rojos que se emparejan con sus labios y que, además, es insensible al frío de la nieve, tiene los brazos levantados mientras dirige una mirada provocadora al espectador. También aquí observamos un insecto alterando ese cosmos ideal de frutas sabrosas y mujeres desnudas. Recordemos que tradicionalmente los insectos han simbolizado la muerte y la corrupción dentro de la *Vanitas*.

**Fig. 326. *Dessert de Suzy Smith (Wyoming, 1956)*.** Smith tiene una serie de pinturas en las que incluye la imagen de una obra de un artista famoso a modo de homenaje; aquí reconocemos *Salad, sandwiches and dessert* (1962) de Wayne Thiebaud. Con esta obra como fondo, vemos a una mujer joven desnuda sentada sobre una silla negra, con la espalda arqueada al tiempo que gira su rostro en dirección al espectador. Podemos advertir cierta comparación entre el deseo que puede producir el cuerpo desnudo de la protagonista y los comestibles, disponibles para el consumidor de manera ordenada y seriada.

**Fig. 327. *Half family de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962)*.** Un personaje se dispone sobre un terreno cubierto de hierbas mientras su cuerpo, anaranjado, se destaca sobre un cielo encapotado. Al fondo discernimos tres figuras lejanas. Representa a una mujer joven y desnuda, arrodillada y echada hacia atrás, que está vestida únicamente con unas medias de rayas y un tanga de bolas de colores que parecen de caramelo. Aproxima una de sus manos a la entrepierna y mete dos dedos por dentro de la ropa interior haciendo saltar una de las bolas, quizá pretendiendo coger una de ellas o tocarse los genitales. Esta mujer, rodeada de flores y con los pezones erectos, dirige su rostro con expresión satisfecha hacia la zona de su pelvis. En esta obra la equiparación entre un personaje mujer y un dulce o comestible se desplaza a los genitales, cubiertos por unas llamativas bragas comestibles.

En el *Grupo temático 42. Personajes que se equiparan con comestibles*, continuamos analizando la asociación entre mujeres y comida, que en algunas ocasiones se presentan como metáforas o emparejamientos y en otras son literalmente objeto de bocado. El rango de alimentos es variado, abarca desde pasteles, a sushi, carne o frutas. A excepción de las de Elrod y Kunc, el resto representan a mujeres atractivas.

**Fig. 328. *Nicchia dei desideri de Luigi Benedicenti (Turín, 1948 - Turín, 2015)*.** Fue un pintor hiperrealista italiano, que en esta ocasión reunió un pastel de frutas y el cuerpo desnudo de una mujer. Podemos distinguir dos planos claramente diferenciados, por un lado, el cuerpo de la mujer dentro de un marco de interior rojo, que está iluminado de manera que observamos contrastes agudos; por el otro, una tartaleta sobre un saliente gris y un fondo azul, en este último las sombras son mucho más matizadas. Como sucedía en *Miss life saver* de Ramos, el objeto y la figura adquieren un tamaño equivalente favoreciendo, así, la analogía entre ambos. El título, que se traduce al español como Nicho de los deseos, puede hacer referencia tanto al deseo de la representada para con el pastel o al deseo del espectador hacia ambos.

**Fig. 329. *Mi-Mi rollo (Edible artificial girls, Mi-Mi Chan) de Makoto Aida (Niigata, 1965)*.** Es un controvertido artista japonés cuyas obras vamos a incluir en este estudio dada la obviedad de sus planteamientos, aunque su trabajo se vincula con la tradición cultural de su país. En este

sentido no vamos a intentar extraer observaciones concluyentes, sino mostrarlas como ejemplos significativos, a menudo extremos. Nos interesa porque recurre de manera habitual al tema del erotismo y lo hace de una manera explícita y con un estilo delicado que, en principio, se aleja de las fórmulas clásicas de la violencia o la agresión. Además, esta estética que podemos relacionar con el arte tradicional japonés y con el manga, no es ajena a Occidente. *Mi-Mi rollo* es parte de la serie: *Edible artificial girls, Mi-Mi Chan*. En esta obra macabra, aunque pintada con delicadeza, podemos ver cómo se hace sushi con el cuerpo de una mujer joven que posteriormente es cortada y así, lista para ser consumida.

**Fig. 330. Ludmil Siskov (Sofía, 1936).** En esta pintura realista en la que predominan los tonos cálidos podemos diferenciar claramente dos espacios. En un primer plano observamos una bandeja y un personaje que se destacan por la preponderancia de los blancos; mientras que el fondo permanece en un segundo plano y tiene unas tonalidades más oscuras. En el centro de la composición una mujer con medias, ligero y el sujetador caído parece estar desnudándose. De su cuerpo solo observamos el tronco y parte de los muslos, la cabeza y los brazos se ocultan bajo la camisa. Esta forma de mostrar el cuerpo se empareja con la de los pollos, también reducidos a la zona de interés, en este caso la comestible. Ambos, la mujer y los animales, se muestran como carne disponible en un escaparate en el que, además, leemos: *hot* (caliente). Aquí el artista juega claramente con la doble connotación de la palabra, que alude a la temperatura de los pollos y a la excitación de la mujer.

**Fig. 331. *Doggie dinah (Claudia Schiffer)* de Mel Ramos (Sacramento, 1935 - Oakland, 2018).** Es una obra de apariencia surrealista, aunque pintada de manera realista, con gran detalle y con aspecto de ilustración, en la que la pincelada desaparece dando lugar a superficies de aspecto pulido. Sobre un fondo degradado representa un perrito caliente con un ingrediente extra, la modelo alemana citada en el título. Desnuda y con una pose que recuerda a los patrones publicitarios, enfrenta su mirada con la del espectador. Podemos advertir diversas connotaciones, por un lado, la salchicha como alegoría del pene es algo muy común y, en este caso, vemos como esta emerge por debajo de las piernas de la mujer adquiriendo un gran tamaño; asimismo, el pan, ovalado y abierto, podría ser observado como una forma vaginal. Por el otro, el vínculo entre el alimento y el sexo, aquí el cuerpo desnudo de la protagonista es equiparado con un producto cárnico metido entre pan y pan, listo para ser consumido.

**Fig. 332. *Why not* de Mike Mycock (Buxton, 1936 - Hove, 1994).** Es una pintura figurativa realizada sobre un formato cuadrado. Los contornos están limpiamente definidos y delimitados por una fina línea oscura que en algunas zonas apenas es perceptible, mientras que los interiores tienen cierto aspecto difuminado. Los objetos y la figura se solucionan con claroscuro, mientras que el fondo se constituye por planos de color homogéneo. La protagonista se sitúa en un primer

plano, diagonalmente dispuesta, de rodillas y de espaldas al espectador y con las piernas separadas, al tiempo que gira su rostro carente de rasgos. Esta operación la aproxima al mundo de la muñeca, de la carne sintética. Su cuerpo se destaca por claridad y color sobre el conjunto. Tras ella vemos un montón de moras, una galleta y un líquido blanco, que tienen un tamaño equivalente al de la protagonista.

**Fig. 333. *Good enough to eat* de Margaret Harrison (Wakefield, 1940).** Si Ramos ideaba a una seductora Claudia Schiffer en un brillante bocadillo, Harrison introduce a una mujer en un panecillo poco llamativo. El motivo principal de esta litografía se sitúa centrado sobre un fondo claro y liso. Vemos una mujer ataviada con lencería erótica negra y zapatos de tacón que yace, con gesto exagerado, entre vegetales y trozos de huevo. Si bien esta obra y la anterior muestran motivos similares, mujeres atractivas entre pan y pan, el modo de representarlas dista mucho. La primera hacía hincapié en la pulcritud y el brillo de las superficies representadas ofertando, así, un producto llamativo; mientras que Harrison recurre a la exageración, mostrando una imagen absurda, tragicómica, una mujer como un ingrediente más de un sándwich.

**Fig. 334. *Beef cake* de Georgia Elrod (EE. UU., 1979).** Es una obra un tanto surrealista en la que se combinan elementos reconocibles con planos de colores. El modo de aplicar la pintura es ágil y podemos observar la pincelada en muchas de las zonas. En conjunto tiene un aspecto bastante plano y la profundidad está creada mediante la superposición de diferentes planos. En el centro de la imagen observamos unas piernas y unos pechos divididos por una franja central y subrayados por una masa oscura; estos mismos pechos, observados junto con la cornamenta que se le superpone, podrían evocar al ganado bovino. En función del título, que traducido al español es Pastel de carne, podríamos suponer que se trata de un híbrido mujer/vaca que se oferta como carne/pastel a la mirada.

**Fig. 335. *Fun on ice* de Milan Kunc (Praga, 1944).** En la obra de Kunc podemos encontrar numerosas escenas coloristas y con cierto tono surrealista. La que nos ocupa es una pintura figurativa de aspecto bastante plano, en la que podemos observar superficies más sintéticas, como el cuerpo de la protagonista, así como otras más detalladas, como el cabello. Se sitúa en un entorno polar en el que predominan los tonos azules, sobre los que se destaca la figura, en tonos cálidos. La protagonista, vestida únicamente con una media, yace diagonalmente con las piernas abiertas. Su aspecto resulta esperpéntico, sujeta dos enormes y llamativas peras de colores en el lugar donde estarían sus pechos, tiene una frondosa mata de vello púbico cuyo color se confunde con el de la piel y una careta de payaso con una reluciente nariz roja. Si a lo anterior sumamos el reloj de pulsera del que emerge un pájaro suspendido en un muelle y la piel de oso sobre la que se tumba, pero que parece tener vida, se acentúa el carácter delirante que transmite la escena.

El enunciado parece una locura: una payasa que aplasta a un oso oferta sus peras en un paisaje helado mientras un pingüino hace guardia desde lo alto de un trampolín.

**Fig. 336. *Cannibal feast* de Meret Oppenheim (Berlín, 1913 - Basilea, 1985).** La última obra no es una pintura, pero la incluimos porque es un ejemplo interesante en relación con el tema tratando. En 1959 Oppenheim creó esta obra para la última *Exposición Internacional de Surrealismo en París. Cannibal feast*. Incluía una mesa con una modelo rodeada de diversas viandas que la artista había ideado como rito de fertilidad para la primavera, pero que fue criticada por presentar a una mujer como objeto consumible (Chadwick, 2009).

A lo largo de los seis grupos temáticos que conforman esta sección hemos contemplado diversas situaciones en las que confluían, en general, sujetos mujer y comestibles; en muchos de los casos dulces. Este tipo de alimentos no acostumbran a formar parte de la dieta principal de una persona, sino que generalmente son considerados pequeños vicios o complementos con carácter ocasional. Generalizando, cabe decir que pueden ser muy deseados, pero que su ingesta suele ser moderada en razón de su aporte calórico y de sus efectos en la salud. Además, recordemos que al principio aludíamos a un vínculo entre el deseo de ingerir dulces y la falta de amor o de sexo, al igual que a la ingesta compulsiva como síntoma de falta de autocontrol. El dulce es también a menudo asociado a la etapa de la infancia, así, en obras como las de Ji, Cotton o Lostfish, los personajes tienen una apariencia un tanto añorada; que, de este modo, puede también aparecer vinculado con el mundo de la fantasía. En estos casos, al vínculo entre el sujeto mujer, el dulce y el sexo, se le añaden ciertas connotaciones ligadas a la ingenuidad/perversidad. Asimismo, reflejan una ambigüedad que viene dada al combinar asociaciones infantiles con actitudes claramente sexuales y provocadoras.

En los tres primeros grupos observábamos sujetos mujer que ingerían diversos alimentos o líquido. La mayor parte de ellos son productos azucarados, en este sentido, la Mujer como ávida deglutora de dulce puede funcionar como una alegoría visual de algún tipo de carencia afectiva o sexual. Además, en las obras del primer y segundo grupo temático podemos advertir cómo el acto de comer o de llevarse algo a la boca puede revestirse de connotaciones de tipo venal, en ocasiones susceptibles de ser interpretadas como una insinuación. Asimismo, estos comestibles, líquidos u objetos, pueden funcionar como metáforas de sustitución del pene o de sus fluidos. También podemos observar otro tipo de género alimenticio en las obras de Gravinese y Cook. La de esta última se distingue del resto por ser susceptible de causar cierta sensación de asco. El festín, conformado de frutas y animales marinos, se torna un tanto escatológico y viscoso. Además, adquiere un matiz lúdico, festivo, que no observamos en la mayoría de escenas.

En las obras del tercer grupo temático prevalece la idea de acumulación de alimentos, en su mayor parte azucarados. Los personajes del cuarto no se muestran ingiriendo algún producto en particular, sino que aparecen con diversas sustancias blancas o amarillentas recubriendo parte de sus cuerpos. El acto de embadurnarse con merengue o espuma acostumbra a vincularse con actividades de tipo sexual. Y son, en general, los cuerpos de las mujeres los que se recubren de estas sustancias, que en el caso de ser comestibles son susceptibles de ser retiradas con la boca. En las obras restantes hemos podido ver cómo se establecía una comparación explícita entre los cuerpos de mujeres desnudas y diversos alimentos, desde hamburguesas a pollos o pasteles, pasando por un par de enormes peras en la obra de Kunc. En estos casos no son las protagonistas las que ingieren, sino que son representadas como objetos a ingerir. Sus cuerpos se presentan como deseables al apetito para un espectador que encuentra equiparado el placer de ingerir un pastel o un anca de pollo, con el de disponer sexualmente de un cuerpo objetualizado. No solo eso, sino que, además, en algunos de los casos los personajes ofertados ven reducido su tamaño al del comestible, evidenciando así, de manera clara su falta de consideración como sujeto. Así podemos verlo en las obras de Benedicenti, Aida, Ramos o Harrison; si bien esta última hace uso de este recurso desde una perspectiva feminista y con la intención de parodiar este tipo de producción.

La mayor parte de los personajes representados son jóvenes y tienen cuerpos proporcionados, exceptuando la de Elrod que sintetiza ciertas partes de la anatomía sin tratar de dotar de armonía o gracia a lo representado; o la de Wesselmann, donde el cuerpo está reducido a una masa rosa con diversos volúmenes. En general, aquellas que hacen uso de una figuración realista tienden, en mayor medida, a la idealización del cuerpo y de la piel. En este sentido, podemos referirnos a las obras Pouchous, Gravinese, Price, Cotton, Cook, Arzt o Benedicenti. En las obras relacionadas con el mundo de la ilustración o de las muñecas, es decir, las de Christian, Jesse, Ji y Lostfish, podemos advertir una estetización de los personajes. Se recalca la presencia de atributos como ojos, bocas, cabellos o senos, mientras que la piel se torna lisa y perfecta. Además, frecuentemente podemos hallar connotaciones de inocencia que contrastan con cierta perversidad o provocación, dando lugar a situaciones ambiguas.

La mayoría están desnudas, aunque también vemos repetirse la presencia de ropa interior como medias o ligeros, asimismo sujetadores, camisetas, faldas o vestidos. En muchas de ellas se observan los pechos, pero únicamente en tres podemos ver el sexo, nos referimos a las obras de Kunk, Aida, Kanevsky y Cook. Con la cantidad de vulvas que hemos visto en las secciones precedentes cabría preguntarse el porqué de esta escasez. Quizá lo insinuado tiene mayor

potencial de atracción que lo evidente o, tal vez, cuando el objeto de representación se asocia directamente con la ingesta se da una tendencia a evitar representar directamente los genitales. En referencia a la actitud corporal podemos contemplar algunas obras en las que la posición de las protagonistas resulta bastante natural. La mayoría de ellas no miran directamente al espectador y cuando lo hacen es parte del juego seductor. Así, entre las que miran al espectador predominan aquellas que lo hacen buscando complicidad, con gestos o guiños parejos a los de su expresión corporal. Observadas en conjunto tienen una actitud bastante pasiva. Algunas de ellas se muestran abandonadas y ausentes. Otras, por el contrario, aparecen inmóviles pero conscientes de su posición. Mientras que algunas realizan una leve acción pero permanecen, en términos generales, poco activas.

Por último, nos gustaría señalar que algunas de las obras parecen tener un tono bastante tradicional en sus propuestas; no obstante, en otras podemos ver reflejada cierta ironía que trasciende las representaciones estandarizadas para ofertar configuraciones más complejas. Las propuestas tradicionales inciden en un estereotipo de Mujer objeto, un ser sin autonomía propia, una mercancía al servicio del deseo del Varón; mientras que las representaciones más complejas muestran sarcasmo e ironía en distintos grados, por medio de la exageración del tópico Mujer-objeto comestible, con intención de criticarlo o ridiculizarlo.

#### 5.1.4. Presencia de varones en escena

Vamos a finalizar este capítulo con una sección conformada por tres grupos temáticos que se caracterizan por la inclusión de personajes varón en la escena. En estas obras cabe la posibilidad de barajar, al menos, dos posiciones relativas al papel del espectador varón. Por un lado, este es susceptible de formar parte de la obra, identificándose con el personaje, y observar los cuerpos de las mujeres ofertadas mientras es, a su vez, observado. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que el espectador se posicione en el papel tradicional de observador externo. En muchas de las obras que a continuación analizaremos, ellas aparecen desnudas mientras ellos lo hacen vestidos o, al menos, portando alguna prenda. Las actitudes de estas mujeres representadas son, por lo general, bastante pasivas, permanecen para ser vistas o tocadas.

En las tres obras del *Grupo temático 43. El cuerpo como obsequio*, las mujeres se presentan como regalos, en las dos primeras rodeadas con grandes lazos rosas y en la última como regalo de cumpleaños.



**Fig. 337. *Phases of the moon* de Paul Delvaux (Wanze, 1897 - Veurne, 1994).** Es una obra surrealista pintada con gran atención al detalle, que muestra una escena compleja, con numerosos elementos susceptibles de ser interpretados en clave simbólica, un ejemplo podría ser la máscara o la bola del mundo. Sin embargo, no trataremos aquí de desentrañar algún sentido para esta obra, ya que la intención es reparar en la disimetría en la representación de mujeres y varones. En un primer plano vemos a dos hombres vestidos de traje y con aspecto serio, mientras que la mujer se halla desnuda sobre una silla y con un enorme lazo a la altura del pecho, como si fuese un regalo. Al fondo distinguimos un grupo de mujeres desnudas que son guiadas por un varón que sí está vestido.

**Fig. 338. Cubierta del libro *Auping* de Francesco Clemente (Nápoles, 1952).** Esta obra recuerda, en cierta medida, a la anterior, aunque en esta ocasión la complejidad de la escena se reduce notablemente. Es la cubierta del libro *Auping*, de Michael Abrams. Vemos un dibujo en tonos cálidos hecho mediante aguadas y delimitado por una línea en algunas zonas. El motivo principal son dos personajes entrelazados en forma de equis y con rostros similares. Observamos cómo los une una gran lazada que, en este caso, coincide con la zona de los genitales. Aquí no sabemos si el personaje del segundo plano es un varón o una mujer, pero la hemos incluido por la semejanza que guarda con la anterior, es decir, con el modo de ofertar el cuerpo desnudo de las mujeres.

**Fig. 339. *Birthday boy* de Eric Fischl (Nueva York, 1948).** En esta última obra el cuerpo desnudo ya no se oferta mediante lazadas sino con una apertura de piernas. Es una pintura realista en la que los rojos, negros y blancos adquieren predominio; destaca la presencia del rojo que capta la atención, sobre todo en la sábana de la cama. La escena muestra el interior de un dormitorio con una gran cama, diversos muebles y un ventanal a través del cual se observa un paisaje urbano nocturno; podría tratarse de una habitación de hotel. Situada más próxima al espectador se sitúa una mujer desnuda con las piernas separadas, como si estuviese ofertando sus genitales. Algo más alejado observamos a un muchacho de aspecto joven tumbado, apoyando el rostro sobre una de sus manos como si estuviese aburrido. Sus ojos parecen dirigirse a la entrepierna de la mujer mientras esboza un gesto de asco con su boca<sup>61</sup>. Podemos observar un marcado contraste entre el tamaño y la edad (aparente) de ambos personajes. Si no fuese por el carácter un tanto abúlico que refleja la mujer, podría llegar a parecer una perversa de menores. Sin embargo, el título de la obra induce a pensar que la mujer es el regalo de cumpleaños del chico que, a juzgar por la escena, no es una grata sorpresa. Esto podría hacernos sospechar un cierto ceremonial de paso a la edad adulta, para el cual el joven pierde la virginidad con una prostituta.

---

<sup>61</sup> En la página del artista se puede observar con claridad.

En el *Grupo temático 44. Escenas que incluyen varones I*, observamos diversos personajes mujer, en su mayoría tumbados o recostados, cuyo sexo parece el principal foco de atención. El modo de representar a las protagonistas es variado y algunas se sitúan en interiores mientras otras lo hacen en exteriores; sin embargo, es el cuerpo de la mujer el que se observa como objeto de contemplación o de deseo.

**Fig. 340 y 341. *Bad boy / First sex* de Eric Fischl (Nueva York, 1948).**

Comenzamos con una de las tres obras de Eric Fischl que hemos seleccionado en este grupo.

*Bad boy* muestra una habitación austera, compuesta por un par de muebles y un frutero, que bien podría ser la de un hotel. Sobre la cama, iluminada por una potente luz que se filtra a través de la persiana rayando casi toda la escena, observamos a una mujer desnuda, con las piernas separadas y una expresión que revelaría deseo sexual con la intención de atraer a quien la contempla.

Presenciando la escena a cierta distancia, un chico joven y peinado cuidadosamente mete la mano a hurtadillas en un bolso de señora. Todo parece indicar que está robando a la mujer que yace sobre la cama sin que esta parezca percatarse; hipótesis que el título parece corroborar. Cabe señalar el pequeño tamaño que tiene el chico en relación a la mujer, al frutero y a las frutas.

En esta obra el espectador conoce algunos datos que uno de los personajes ignora, mecanismo que es utilizado a menudo en medios como el cinematográfico para añadir suspense a la escena e involucrar a quien la observa.

*First sex* representa una escena nocturna en una playa en la que se observa una hoguera y al menos, nueve personas, lo que le confiere cierto aire festivo. En un primer plano observamos a una mujer desnuda cuyo cuerpo se destaca lumínicamente, está situada de espaldas al espectador y con una de sus manos en los genitales, como si estuviese masturbándose. A la derecha vemos a un chico desnudo cuyo cuerpo también se destaca por el efecto de la luz, tiene el pene erecto y una expresión un tanto taciturna. Advertimos cómo su cuerpo señala al de la mujer desnuda, mientras que detrás de él vemos a otro chico desnudándose, como si estuviese aguardando su turno. A la derecha vemos otro personaje, esta vez vestido, que se lleva la mano a la entrepierna con gesto exagerado. Este primer plano está integrado por otro personaje más, un chaval que se abraza a una de las piernas de la mujer mientras dirige su mirada de reojo al espectador. Como en las anteriores obras de Fischl advertimos un notable desequilibrio entre el tamaño del personaje mujer y de los varones. En razón del título parecería factible suponer que estos muchachos se disponen a perder la virginidad con una mujer a la que han contratado para tales efectos.

**Fig. 342. *Untitled* de Chantal Joffe (St Albans, 1969).** Es una pequeña obra de aspecto bastante plano y volúmenes sintéticos, pintada con tonos apastelados. Tumbados sobre lo que parece una cama vemos a dos personajes; el varón, en segundo plano, agarra por la cintura a la mujer. Esta, prácticamente desnuda, separa sus piernas dejando su sexo a la vista. Los negros se utilizan para

resaltar las cabezas de ambos personajes y los genitales de la mujer. Ambos dirigen sus cuerpos hacia el espectador, pero ella desvía su mirada hacia la derecha mientras que la de él no queda claro hacia dónde se dirige. De nuevo el cuerpo que es objeto de contemplación es el de la mujer.

**Fig. 343. *Dog days* de Eric Fischl (Nueva York, 1948).** Es una obra realista compuesta de dos escenas diferentes, pero situadas en el mismo lugar o uno muy similar. El título, cuya traducción al español sería: canícula, hace referencia al periodo del año más caluroso; y, en consecuencia, vemos dos representaciones junto al mar en lo que podrían ser balcones de apartamentos u hoteles en primera línea de playa. En la escena de la izquierda vemos una mujer desnuda que es observada por un par de perros, no obstante, la que realmente nos interesa es la de derecha. En esta última podemos ver dos jóvenes, ella tiene el bañador bajado hasta las rodillas, la pelvis proyectada hacia delante y los brazos doblados a la altura de los pechos mientras dirige su vista a la mano del chico, que se aproxima a sus genitales. Él, vestido con una camiseta y el pene erecto se dispone a tocar a la chica. Podemos comprobar cómo la actitud de ella es mucho más expresiva y provocadora, mientras que la de él parece más tímida o indecisa.

**Fig. 344. *Morning at the Waikiki prince III* de Andrew Valko (Praga, 1957).** Esta es una pintura hiperrealista en la que predominan los tonos sepia. Muestra un encuadre un tanto inestable al representar el objeto desde arriba, de manera oblicua y algo descentrado. El título alude a una mañana en un hotel y sobre la televisión podemos ver un periódico, varias revistas con mujeres en las portadas y un carrito de fotos; todo ello podría indicar que se trata de unas vacaciones. Lo que nos interesa señalar en esta imagen es el modo en que ambos personajes son representados. Ella se encuentra tumbada sobre la cama, con los brazos hacia atrás, la cabeza ladeada y una de sus piernas flexionada, posibilitando el acceso a su entrepierna. Su postura es de abandono y de disposición sexual. Mientras que él se mantiene en pie, dominando la escena y en una posición preferente para iniciar algún tipo de actividad, en este sentido observamos que su pene apunta al sexo de la mujer.

En el *Grupo temático 45. Escenas que incluyen varones II*, reunimos una miscelánea de obras que tienen en común la representación de los cuerpos desnudos de mujeres como objetos para el deleite sexual de los varones.

**Fig. 345. *Peepshow* de Paul Roberts (Tiverton, 1948).** En esta pintura contrasta el realismo y el volumen de las figuras con el carácter sintético y la planitud del espacio que, además transgrede las reglas de la perspectiva dando la sensación de que la mujer cae hacia abajo. Podemos dividir la escena en dos partes atendiendo al cromatismo, al motivo y al punto de vista desde el que es mostrado. En la parte superior predominan los tonos oscuros y la visión ofrecida es frontal.

Se divide verticalmente en tres partes, cada una de ellas tiene una ventana, a través de las cuales varios varones observan el espectáculo. Sus cuerpos se destacan por claridad contra un fondo oscuro y muestran un rango variado de edades y apariencias. En la zona inferior podemos ver una visión desde arriba de una mujer desnuda sobre una base circular blanca, que refleja una luz violeta. Con expresión de éxtasis separa sus piernas para que los clientes puedan contemplar su sexo. El título, *Peepshow*, indica que se trata de un espectáculo en el cual los espectadores miran a través de una abertura, aquí, el cuerpo de una mujer extasiada. En esta ocasión el espectador dispone de varias posibilidades a la hora de situarse, por un lado, como observador ajeno que contempla la escena globalmente y, por el otro, puede identificarse con los voyeurs e imaginar lo que sus ojos contemplan.

**Fig. 346. *Chicken* de Harry Holland (Glasgow, 1941).** Es una pintura figurativa solucionada con un tratamiento algo difuso, como si el local tuviese una atmósfera turbia. En un primer plano se destaca el cuerpo claro, blanquecino, de una mujer desnuda sobre una tarima. Se sitúa de tal forma que sus genitales son visibles para los varones que se ubican al otro lado. Al fondo se atisban mesas con gente y una mujer semidesnuda.

**Fig. 347. *La provocation* de Mike Francis (Londres, 1938).** Aquí vemos una imagen reflejada sobre azulejos. Lo que nos interesa señalar es la actitud y vestimenta de la mujer, que se oferta de forma estereotipada a la fila de varones que la contempla.

**Fig. 348. *My fur coat* de Beryl Cook (Egham, 1926 - Plymouth, 2008).** Es una serigrafía que representa una escena nocturna. Una mujer con un abrigo de pieles y tacones altos de color rojo, se exhibe ante un varón formalmente vestido que la mira de reojo.

**Fig. 349. *Sunday night dinner* de Nicole Eisenman (Verdún, 1965).** Representa una escena paródica, recurso que encontramos con frecuencia en el trabajo de esta artista. Observamos un interior en el que diversos personajes se reúnen alrededor de la mesa. Los varones están vestidos, una mujer de mayor edad porta una cazuela con comida, mientras que otra que parece ser más joven está desnuda sobre una silla. Su disposición en el espacio, con el torso y la vulva al frente, evidencia que su desnudez se dirige al espectador. Asimismo, reparamos en el modo en el que agarra en cuello de la botella. Los personajes, sobre todo los varones, tienen rostros deformes que les imprimen un carácter grotesco. En esta obra esperpéntica los varones comen y beben mientras dirigen sus miradas hacia el cuerpo disponible, que no complaciente, de la muchacha desnuda; no lo olvidemos, también ofertada al espectador, que en este caso podría, por ósmosis, adoptar la apariencia tragicómica de estos consumidores de cuerpos.

**Fig. 350. *Dirty* de Mia Mäkilä (Norrköping, 1979).** Es un collage con técnicas mixtas que combina elementos fotográficos con chorretones de pintura o texto. El paisaje vegetal se funde con el urbano, en el que reconocemos edificios de diferentes ciudades, y sobre estos se sitúan diversas

figuras. Algunas mantienen escenas de sexo acrobático o circense, pero también vemos mujeres con partes de animales y en una posición centrada una que exclama: “fuck me!” (follame).

**Fig. 351. *Cheap chat* de Stuart Pearson Wright (Northampton, 1975).** Aquí se superponen diferentes elementos figurativos, pero sin atender a la lógica, como si sucediese en una fantasía. Por un lado, vemos a un hombre joven de espaldas mientras se masturba mirando el sexo de una mujer en cuclillas, cuyo rostro queda fuera de la escena. En el centro de la composición en un sentido horizontal, se sitúa la cabeza, de tamaño mucho más grande, de un varón de mayor edad que enfrenta su mirada seria con la del espectador. En un primer plano se superponen una serie de rosas y plantas.

**Fig. 352. *Double cephalopod (Self-Portrait with Unica Zürn)* de Hans Bellmer (Katowice, 1902 - París, 1975).** En esta ocasión la presencia del varón no está presente en forma de personaje sino a modo de rostro surrealista que asoma entre las nalgas de la mujer. En este collage en el que predominan los tonos claros podemos apreciar cómo el artista combina zonas realizadas con claroscuro, podemos fijarnos en el rostro, con otras en las que únicamente utiliza la línea y con las diversas texturas creadas por los elementos añadidos. Contemplamos una escena que muestra unas nalgas separadas vistas desde detrás, un pecho y el rostro de la mujer que se vuelve en dirección al espectador, pero cuya mirada permanece perdida. Por el contrario, la cara del varón que se dibuja sobre una de sus nalgas tiene una mirada mucho más inquisitiva y, que en este caso, sí se enfrenta con la del espectador. Este desequilibrio entre el modo de mirar de uno y otra produce una desigualdad de poder, ella no parece tener gran potestad sobre su cuerpo, mientras que él parece dominar la escena, como una especie de guardián que enfrenta su mirada desde aquella zona que se oferta al espectador. Como el título indica, el varón es el propio Bellmer, mientras que la mujer es Zürn, escritora y artista alemana con la que formó pareja.

En estos tres grupos temáticos hemos analizado una serie de obras en las que el cuerpo desnudo de las mujeres es ofertado, pero no son ya las únicas que conforman el espacio representativo, sino que comparten escena con otros personajes varones. No obstante, el cuerpo de ellos, aunque en alguna ocasión aparece sin ropa, no se muestra como objeto de deseo sino como el destinatario a quien se dirigen las ofertas sexuales. La mayor parte se representan desnudas, aunque cuando incluyen alguna prenda son del tipo que se consideran provocativas o femeninas. En este sentido, en la mayoría de estas obras son los genitales de las mujeres aquella parte sobre la que se insiste.

Ocho de ellas se sitúan en espacios interiores, cinco lo hacen en exteriores, mientras que tres no ofrecen datos relevantes al respecto.

En cuanto a las actitudes mantenidas podemos observar cierta diversidad, por ejemplo, las representadas por Delvaux o Valko tienen una actitud más pasiva, mientras que las de Fischl, Roberts, Cook, Mäkilä o Francis muestran mayor movimiento o iniciativa; sin embargo, las acciones que llevan a cabo están destinadas a otras personas, son intentos de seducción. Observando algunas de estas obras podría parecer que las mujeres son objetos para el placer, destinados a la satisfacción del deseo del varón o, al menos, que existe una relación jerárquica entre ambos sexos en las que ellas ocupan el papel pasivo, disponible. Vistas en conjunto, quizá las obras de Pearson Wright y Fischl son aquellas que resultan más enigmáticas o menos evidentes. Exceptuando la obra *Dog days*, en las restantes pinturas de Fischl las mujeres tienen mayor tamaño y parecen adquirir cierto poder ligado a lo sexual, no obstante, este tipo de seducción va dirigida a muchachos jóvenes. Socialmente una mujer adulta que mantiene relaciones con chicos de edad notablemente inferior es considerada, al menos, de manera dudosa. Un comentario aparte merece la obra de Eisenman, en tanto en cuanto, muestra al consumidor de cuerpos de mujeres como un personaje esperpéntico, que en su posición de poder disfruta de los servicios domésticos y sexuales de las mujeres. Si en los grupos temáticos precedentes los personajes mujer aparecían como objetos de deleite, el hecho de incluir personajes varón no parece sino afirmar esta consideración.

#### 5.1.5. Cuerpos voluptuosos: conclusiones parciales

Hemos analizado una gran cantidad de obras heterogéneas, muchas de marcado carácter voyeurista. Una parte importante de las representadas se muestran como si ignorasen estar siendo observadas, aunque en algunas ocasiones el lenguaje corporal parezca contradecir dicha afirmación. En este sentido serían personajes vulnerables a una mirada acechante e ignorada, más cuando se encuentran en momentos íntimos como el del aseo o el del sueño y, en general, sin ropa. Al término de cada sección hemos ido extrayendo unas conclusiones de cada una de las muestras seleccionadas y ahora procederemos con otras de carácter general. No obstante, es preciso señalar que, en esta ocasión, dada la gran variedad de obras de este capítulo, nos vemos obligados a sintetizar la complejidad del conjunto; que por otra parte, y como ya he dicho, analizaba en cada una de las secciones.

Vamos a comenzar haciendo una referencia a los espacios de representación. Entre las que se sitúan en espacios interiores en el momento del baño, veíamos la presencia de pilas antiguas y jarras, aunque en su mayor parte observábamos bañeras modernas, duchas y algunos lavabos. La inclusión de toallas es bastante habitual, en menor medida aparecen las alfombras de

baño, la ropa o los productos típicos de estos espacios. El baño habitualmente se asocia con la higiene personal y en este sentido suele vincularse con la idea de limpieza, sensación transmitida por la mayor parte de las obras que representan cuartos de baño modernos, ya que aquellas en las que observamos pilas el lugar no se corresponde con la idea contemporánea que tenemos acerca de este espacio. Podemos comprobar cómo, en general, el agua tiene un aspecto limpio y cristalino, salvo en algunas excepciones. Por ejemplo, la pintura de López titulada *Mujer en la bañera*, sitúa a la protagonista en un agua marronácea que produce una sensación desagradable, mientras que en *Lo que el agua me dio* de Frida Kahlo, el líquido, de tono grisáceo, se torna opaco en algunas zonas. También es turbia el agua que observamos en *Ice cream II* de Price, aunque está vez parece endulzada. El tono verde y negro, junto con las líneas sinuosas que atraviesan el contenido de la bañera en *Cris et chuchotements* de May, resulta inquietante y no parece vinculado con la idea de higiene.

Continuando con los espacios interiores, cabe hacer referencia a la gran cantidad de dormitorios en los que las protagonistas se disponen sobre camas. En general, podemos ver la presencia de telas o sábanas arrugadas y almohadas. Tienden a centrarse en el motivo de la mujer yacente sin entrar a detallar en profundidad aspectos de la habitación, aunque también hallamos alguna que incluye un mayor número de elementos compositivos. Asimismo, observamos una presencia nada desdeñable de sofás o sillas, algunos cubiertos con telas.

En las obras de Kisling u O'Maoldomhnaigh la tela cubre los genitales de los personajes, por el contrario, en las de van Dongen y Wyeth se deslizan justo por debajo de la vulva. No obstante, es más frecuente que las sábanas o textiles se muestren como elementos que configuran el espacio. Dicho elemento es susceptible de provocar una sensación de comodidad e higiene o su contrario. Un ejemplo paradigmático de esta última podemos observarla en *Naked portrait o Portrait of Rose* de Freud. La textura del material también puede suscitar diferentes percepciones. Por ejemplo, podemos comparar la rudeza de la de van Dongen, con la suavidad de las sedas observadas en la de O'Maoldomhnaigh o el terciopelo de la de Brehmer (#218).

Hallamos también espacios al aire libre, en general, exuberantes de vegetación, con alguna excepción como la de Erlebacher, donde el paisaje es árido. La mayor parte de estas representaciones se concentran en el apartado dedicado a las bañistas situadas en la naturaleza. En muchas de estas obras se observa el agua en lagos, ríos o a veces masas de agua que conforman toda la escena, asimismo, en algunas aparecen piscinas o el mar. A lo largo del capítulo también hallamos obras situadas al aire libre, en algunas de ellas hay objetos como un coche o casas que remiten a la civilización. Aunque la mayor parte de estas representaciones acontecen durante el horario diurno, hallamos alguna que transcurre al anochecer. También en *Phases of the moon* de Delvaux y en *Oban drive* de Schmalix vemos la luna sobre el cielo, aunque en esta

ocasión el paisaje natural interactúa con diversas edificaciones. La mayoría de estas obras parecen reflejar momentos de ocio, de relax o periodos vacacionales. No obstante, también hallamos algunas que muestran lugares menos familiares. Por ejemplo, en las obras de Draper, Collier, Bussiere, Zokosky y Abrahams, las representadas son personajes de fantasía como ninfas o sirenas que se desenvuelven en sus respectivos entornos naturales. Asimismo, encontramos espacios que, por el uso del color o por los elementos que incluyen, parecen remitir al mundo de la fantasía, como en las obras de Ji (*Frost*) o Yuskavage (*Half family*).

Por último, cabe hacer referencia a un número considerable de obras en las que el espacio no se define en términos representativos. En algunas el fondo es un espacio vacío, en otras superficies texturadas, abstractas, de colores, entre estas las hay degradadas, así como compuestas por planos.

En algunas de las obras analizadas en este capítulo podemos ver plantas, flores, frutas, así como otro tipo de comestibles, muchos de ellos dulces; con las subsiguientes asociaciones que se atribuyen a este tipo de vegetales y alimentos, que ya hemos señalado en ocasiones anteriores.

Los puntos de vista utilizados son variados. En general prevalece el frontal, aunque también encontramos un número considerable de vistas desde arriba, así como algunas cenitales.

Por el contrario, las vistas en las que espectador se sitúa por debajo del personaje observado son muy escasas, aunque hallamos algún ejemplo en la obra de Abrahams, Void, Harris y en menor medida en la de Saville. En cuanto a los enfoques, aquellos más próximos al espectador parecen casi adentrarse en la escena. Por el contrario, las que hacen uso de planos más lejanos introducen mayor distancia, estas últimas son la mayoría.

Vamos a proseguir centrándonos ahora en las protagonistas. La gran mayoría de los personajes representados son jóvenes y aunque hallamos alguno de apariencia mayor que la media, no observamos ancianas o mujeres de cuerpo flácido o arrugado por el paso del tiempo. Pese a encontrar obras que reflejan cánones corporales más gruesos que los que definen los estándares contemporáneos, como vemos en el caso de Renoir, Kokoschka, Malevich o Freud (*Naked portrait with green chair*) o más flacos, como en el caso de Buffet; en general, los cuerpos mostrados son bastante proporcionados. Las categorías comunes de belleza no son aplicables a muchas de estas obras, así como tampoco es un requisito necesario para este tipo de representación.

En cuanto a la forma de representar el cuerpo, hemos podido ver cómo las soluciones plásticas empleadas son muy variadas, dependiendo tanto de la técnica como del estilo del artista. Por un lado, encontramos una gran cantidad de artistas realistas que trabajan la superficie sin conceder importancia al rastro de la pincelada. En estos casos podemos apreciar cómo los cuerpos



representados tienden a poseer una piel homogénea e idealizada, sin rastro de marcas corporales. Los ideales de belleza asociados a las mujeres parecen tener mayor incidencia en este tipo de obra, así como en aquellas relacionadas con el mundo de la ilustración. Estas últimas englobarían los trabajos de Levesque, Jesse, Kawasaki, Christian, Ji, Brown o Lostfish. No obstante, encontramos otros ejemplos de artistas realistas o figurativos, como pueden ser López, Freud, Fischl o Saville, que realizan representaciones no idealizadas de la figura humana. No encontramos en ellos un afán por embellecer lo representado, por el contrario, podemos comprobar cómo se detienen en pintar arrugas, pliegues, cambios cromáticos en la piel o marcas de músculos y huesos. Por otro lado, hallamos también obras figurativas que sintetizan lo representado creando diferentes soluciones plásticas. Tal podría ser el caso de Valadon, Bonnard, Balthus, Mueller, Joffe o Schmalix. En estos casos no parecería oportuno aplicar las categorías convencionales de belleza asociadas a las mujeres. Es más, en algunas de ellas podría observarse cierto tono paródico en cuanto a la representación de la figura humana. Por último, en las obras de artistas como Hotere, Margotton, Baselitz o Freijmuth, predomina la gestualidad y expresividad de los trazos sobre el motivo representado. Tampoco aquí parece pertinente aplicar las categorías comunes de belleza. En general se muestran desnudas, aunque en algunas ocasiones observamos la presencia de bragas, sujetadores, toallas, sábanas, camisas, vestidos, batas, medias, ligeros, zapatos o joyas. Estos elementos cubren parte del cuerpo, no obstante, su función habitual no es evitar las miradas indiscretas sino hacer más insinuante aquello que se muestra, por ejemplo, ocultando algunas partes o dejándolas al descubierto. Algunas de estas prendas, como ligeros, medias o zapatos de tacón, configuran un tipo de atuendo convencionalmente definido como provocativo. En la mayor parte de las obras los senos y la vulva son visibles, mientras en otras se otorga protagonismo a la zona de las nalgas. Una excepción notable la hallábamos en la sección: *Asociación entre el deseo carnal y el deglutor*, donde los genitales no tenían tan amplia presencia.

A través de los diversos apartados hemos tratado de estudiar diferentes modos en los que los personajes mujer son mostrados como cuerpos accesibles. Aunque el modo de hacerlo varía mucho de una sección a otra o incluso dentro de la misma, subyace una tónica general que presenta el cuerpo desnudo de las mujeres como algo susceptible de ser contemplado/consumido o, en otras palabras, son representadas como cuerpos accesibles.

En general, podemos decir que impera una actitud de pasividad. Observamos personajes abúlicos o faltos de iniciativa y movimiento, como podemos comprobar en las obras de Bonnard (*Dans le cabinet de toilette*), Ramos (*Bonnard's bath*) o López (*Mujer en la bañera*); y, en general, en las que se muestran tumbadas en la bañera. Algunas parecen presas de un cansancio crónico, de la tristeza o una carencia de fuerza. Otras simplemente adoptan una posición impasible, que

hallamos consecuentemente en las dormidas, pero también en otro tipo de representaciones, a veces inclasificables por lo variopinto de las situaciones. Otras, aunque realizan un gesto, permanecen inmóviles. Por ejemplo, una de las bañistas de Iturrino oferta uno de sus pechos al tiempo que otra se vuelve para mirar al espectador, pero ninguna de ellas abandona la horizontalidad. En *Nuda veritas* de Benedicenti la protagonista también se gira para enfrentar la mirada, pero se mantiene en la misma posición que las del pintor recién mentado. Los personajes de *Helen* de Wesselmann y *Rorschach blot* de Yuskavage abren la boca, y la de *X-posure* de Dumas levanta una de sus piernas y la sostiene con una de sus manos; sin embargo, a pesar de estas iniciativas aparecen como personajes para ser contemplados, quietos en el espacio. A estas podemos añadir la mayor parte de personajes que hacen ostentación de sus nalgas, así como muchas otras que muestran sus genitales. Este mostrar incesante de órganos sexuales indica que son escenas sacadas de la intimidad y convertidas en obras, indicadores del tipo de relaciones que se establecen entre mujeres y varones en función de las atribuciones por sexo/género. Cabe observar la intimidad vulnerada como motivo artístico que refleja relaciones desiguales de poder. En menor medida hallamos personajes que emprenden algún tipo de acción o movimiento. Por ejemplo, en el apartado dedicado al baño, en el cual las protagonistas se lavan, se secan con toallas o entran y salen de la bañera. Sin embargo, en estas representaciones lo que prevalece no es la actividad del personaje sino la mirada furtiva de quien accede a un momento íntimo. El deseo de contemplar la intimidad llevado al extremo lo hallamos en *Golden showers* de Harvey, donde el encuadre reduce el cuerpo de la protagonista a un tronco anónimo que expulsa líquido por la vulva. En relación con dicho enfoque voyerista y las actividades de aseo íntimo, cabe mencionar *Untitled (Alice Neel and John Rothschild in the bathroom)* de Alice Neel. Al contrario que en la de Harvey, aquí ya no vemos la erotización de un acto íntimo, sino que observamos la intimidad de dos personajes. Otras dos obras que también difieren notablemente del conjunto son *Durer's hare* de Waldman y *Trou de memoire* de Duong. En la primera vemos dos imágenes de mujeres en llamas afeitándose sus genitales, mientras que en la segunda la protagonista, que es la propia artista, no se representa en el baño víctima de la mirada extraña, sino que enfrenta la suya con la ajena en una escena que resulta inquietante. En cuanto a los baños en exteriores, podemos comparar el movimiento de las protagonistas de Genth y Belkovsky, que se adentran cautelosamente en el agua, con las de Bjerger (*Bather*), Alexandrovich Deyneka y Dunham, que tienen una actitud mucho más enérgica. También observamos diferentes grados de movimiento en las bañistas. Así, las de Emdur y Doig, flotan en el agua, pero sin revelar indicios de movimiento, mientras que las de Abrahams, Gorman (*Donna del mare*) o Bjerger (*Swim*), reflejan actividad. Por último, en obras como las de Elettra Tam (*Chi fa da sé...fa per tre*), Holland (*Homage to electricity*)

y gran parte de las que aparecen comiendo o bebiendo, también hallamos personajes que realizan alguna actividad concreta.

En lo referente a las expresiones corporales y faciales cabe señalar varias cosas. Por un lado, en muchas ocasiones las posturas mantenidas no resultan verosímiles o son poco naturales. Por ejemplo, si atendemos a obras como *Nu allongé* de Balthus o *Reclining nude* de Beckmann, dentro del apartado *La insinuación sexual de la dormida*, constatamos que su disposición como cuerpo durmiente no resulta creíble, sino que más bien parecen dispuestas de manera insinuante, pero haciendo como si durmiesen. Por otro, hallamos otras que adoptan poses claramente exhibicionistas. En este conjunto podemos incluir obras como las de Levesque, Salle (*His brain*), Stanick (*You are in my way*), Peck, Polke (*Ohne titel*), Dumas (*Miss Pompadour*, *The invitation*), Schiele (*Observed in a dream*) o Tadeusz (*Untitled*), entre otras muchas. También hay un número de obras en las que la actitud de la protagonista parece natural, sin ser afectada por la mirada ajena. Podemos comprobarlo en obras como las de Leonard, Grützke (*Batseba III*), López, Staver, Bjerger (*Bather*) o Deyneka. Una mención aparte merece *Losing (her meaning)* de Dumas, donde la protagonista adopta una pose poco usual que puede suscitar cierta inquietud.

La mirada también puede jugar un papel destacado a la hora de reflejar el grado de pasividad o conciencia de la protagonista. En general, cuando miran al espectador, lo hacen de forma condescendiente, es decir, su manera de mirar corrobora su postura corporal, o de modo inexpresivo, sin reflejar emoción o actitud. En estos casos la mirada no funciona como un mecanismo que sugiere potestad propia, sino que expresa cierta complicidad con el espectador y es susceptible de indicar aquello que este último podría hacer al personaje; o refleja una apatía que también suele implicar accesibilidad. No obstante, cabe señalar que no todas hacen acopio de este tipo de mirada, sino que encontramos alternativas. Entre aquellas miradas que resultan menos tipificadas o más sugerentes podemos mencionar las de Duong (*Trou de memoire*), Loeb (*Better ways*), Joffe (*Black camisole*), Garabedian (*Study for the Iliad*), Cahn (*Schonheit*) o Saville (*Reflective flesh*).

En definitiva, hemos contemplado un rango variado de posiciones y actitudes, no obstante, observándolas en conjunto parece imperar cierta falta de iniciativa. Estos personajes parecen definirse por aquello que, en función de su lenguaje corporal, se les podría hacer, más que por lo que ellas podrían estar dispuestas a emprender. Predomina así la representación del rol pasivo tradicional que se atribuye a las mujeres. Podemos contemplar escenas voyeuristas, personajes que se insinúan u otros que se disponen de manera manifiesta como cuerpos disponibles; sin embargo, parece que es la mirada o deseo del espectador aquello que condiciona estas actitudes. Aparecen para satisfacer los apetitos ajenos. En este sentido, si el destinatario tipo de estas obras

es varón y heterosexual, advertimos una clara disimetría en los roles asociados a cada sexo, de modo que las mujeres parecen más inclinadas a satisfacer el querer ajeno que el propio. En una sociedad que se proclama igualitaria a efectos legales puede resultar un tanto paradójico encontrar semejante cantidad de obras que idean al sujeto mujer como cuerpo sexualmente disponible.

Hemos analizado un total de 352 obras, de las cuales 97 de ellas han sido realizadas por 61 mujeres y 255 por 166 varones. Porcentualmente, ellas han producido el 27,55% de las obras respecto al 72,45 %. De los diferentes apartados que conforman el capítulo *Una aproximación carnal*, este es el que cuenta con una selección de obra más amplia y es que las representaciones que muestran a mujeres sexualmente accesibles son, sin duda, las más numerosas. Además, hemos de tener en cuenta que esta muestra es una selección y no todas las obras que hemos encontrado al respecto. Sería realmente sencillo multiplicar el número de obras de este apartado. Del análisis y observación de estas obras puede inferirse un trato específico del sujeto mujer representado, el del cuerpo como objeto sexual disponible. El hecho de que este apartado sea tan amplio puede ser un indicativo del modo en el que el cuerpo de las mujeres es observado.

La contemplación de cuerpos desnudos en momentos privados o en espacios al aire libre, la exhibición de los genitales o caracteres sexuales, presentan estos cuerpos más a disposición del que mira que de la representada. No parecería razonable suponer que tan amplia oferta de cuerpos de mujeres fuese fruto de la casualidad. Tiene más sentido la hipótesis de que esta oferta se corresponde con una determinada manera de observar la representación del sujeto mujer, que en líneas generales, tiende a objetualizarlo y sexualizarlo. Operación que no encontramos aplicada de manera simétrica al tratamiento del sujeto varón. Esto coincide con los análisis feministas que denuncian la reducción de la Mujer a objeto sexual para la satisfacción del Varón. Esta gran apertura y proliferación de las representaciones de mujeres desnudas o en actitudes sexuales podría tratar de relacionarse con la liberación de las costumbres y de la sexualidad. Sin embargo, muchas de las representadas no parecen mujeres sexualmente liberadas en el aspecto positivo o emancipatorio del término, su sexualidad no aparece como algo propio, sino que se exhiben como objetos accesibles para el disfrute ajeno. La consideración disimétrica de ambos sexos que venimos analizando a lo largo de este estudio, tiene un claro ejemplo en este capítulo. Como decíamos en las conclusiones de uno de los grupos temáticos, los títulos hacen referencia, la mayoría de las veces a genéricos, así hay pocas obras que hagan alusión en sus títulos a mujeres concretas, con nombre. Muchas de ellas tienen títulos como *Desnudo* o *Mujer*, incluso cuando muestran a un personaje particular con unos rasgos determinados. Se realice o no de forma consciente, el hecho de escoger un título que hace referencia a una categoría genérica conlleva posicionar a la representada en dicho ámbito. A este respecto resulta interesante recordar la

distinción que hace Amorós a propósito del espacio de los iguales y del espacio de las idénticas. El primero estaría formado por individuos, varones, mientras que el segundo lo integrarían las mujeres, “las indiscernibles” (2005: 104). La filósofa afirma que la individualidad se reserva para el sujeto varón, mientras que el sujeto mujer es considerado en relación con la naturaleza y al margen de la historia, es decir, como genérico. La autora hace referencia a filósofos como Kierkegaard o Julián Marías, que hacen acopio de este tipo de ideología en su pensamiento. Aunque en la actualidad se supone una igualdad formal de derechos entre hombres y mujeres, la amplia difusión de este tipo de obras nos hace considerar lo anterior con suspicacia. En este sentido, las obras revelan un tratamiento disimétrico en relación al sexo, siendo las mujeres aquellas que ocupan una posición de subordinación. En general, los presupuestos desde los que se representan estas figuras son bastante tradicionales y reflejan, como ya hemos dicho, una disimetría en cuanto a la consideración de hombres y mujeres. Sin embargo, hemos tenido ocasión de estudiar algunas obras que en diversos grados y medidas transgreden este tipo de ideología. Un ejemplo claro podría ser la obra de Saville, quien nos mostraba un personaje de mirada imponente, que más que ofertar su sexo parecía obligar al espectador a contemplarlo. Asimismo, cabe citar también a artistas como Kahlo, Duong, Neel, Elettra Tam, Yuskavage, Rama, Joffe, Krystufek, Harrison, Cahn, Orlan o Bourgeois; mujeres que a través de su práctica artística ponen en entredicho diversos aspectos relativos a la representación del sujeto mujer. De modo que, aunque el replanteamiento de roles y estereotipos no es algo que encontremos exclusivamente en la obra de mujeres, sí que podemos afirmar que reflejan un mayor replanteamiento crítico; sus obras a menudo resultan menos estereotipadas, menos inclinadas a la reproducción del tópico y del sujeto pasivizado. Por el contrario, muestran una mayor predisposición para problematizar la naturaleza de lo representado, subvertirla o proponer escenas que escapan de los clichés. En definitiva, es más frecuente que sean las mujeres las que cuestionen los modos de representación sesgados por sexo o género.

## 5.2. EN LAS PROXIMIDADES DEL ÉXTASIS

En este apartado que comenzamos predomina un tipo de obra en la que los personajes representados aparecen en los albores o en los confines del éxtasis sexual. Aunque no todas las obras representadas manifiestan el mismo grado de evidencia, podremos comprobar cómo guardan relación unas con otras. Algunas aparecen representadas de tal manera que sería lógico situarlas en un momento orgásmico, mientras que otras hacen acopio de cierto abandono teñido de posibilidades sexuales que hace que veamos a las protagonistas como seres deseosos o exhaustos de sexo. En cuanto al tipo de personaje que nos ocupa, parece oportuno referirse al

análisis de Dijkstra (1994), en el que encontrábamos una figura que mantiene semejanzas con la que aquí hemos denominado extasiada y que él designa como la *ninfa de la espalda quebrada*, que también recuerda a las histéricas de Charcot. Un cuerpo que anhela sexo y en razón de esta necesidad es, en época victoriana, frecuentemente representada tirada en el bosque, desnuda y con la espalda arqueada hasta la ruptura, como si estuviese sufriendo un ataque convulsivo que únicamente hallaría calma con una “intervención viril”. Esta figura, postrada horizontalmente, inválida e irresponsable de sus actos y muy conveniente y sospechosamente excitada, sería el sueño de un frustrado sexual incapaz de mantener o conseguir una relación simétrica. Dijkstra las identifica como la expresión de las “fantasías de agresión” del Varón del s. XIX, quien de forma oportunista proyecta una imagen desamparada e insatisfecha de una mujer animalizada que, en estado de excitación, reclama al “macho”. La elaboración de estas figuras como cuerpos deseantes, naturales, hace que el factor animal prevalezca sobre el social, en ellas la componente instintiva avanzaría su carácter, por lo demás, absolutamente previsible.

Esta forma de representar el cuerpo se vincula con la concepción de la Mujer como instinto y, por lo tanto, ligada a la naturaleza presocial, al estado primigenio. Tal y como diría el filósofo austriaco Otto Weininger: “«Los hombres poseen sexo; las mujeres están poseídas por él»” (Marsá, 1976: 101). En el análisis de este autor se la considera, en cierta medida, inocente, víctima de su naturaleza primigenia no estaría en condición de decidir sus propios actos.

En este tipo de representación, además de promover las fantasías de agresión sexual, se vanagloria al Varón y culpabiliza a la Mujer a causa de una naturaleza biológica esencializada. Esta, pasiva y deseosa, esperaría ser objeto de una voluntad “masculina” tipificada.

El personaje mujer es, asimismo, estandarizado, siendo el querer que profesa totalmente abierto y caracterizado por el exceso, cualquier varón podría calmar su ansiedad. Es, siguiendo el planteamiento de Dijkstra, como si estuviesen pidiendo ser violadas, de modo que en estas narraciones visuales el villano se convierte en héroe. Este tipo de gratificación sexual proyectada sobre imágenes —o sobre canciones, etc.— no se limita a lo imaginario, sino que tiene trascendencia en la realidad. Por ejemplo, la historiadora de arte Whitney Chadwick en un análisis de la pintura del Renacimiento, vincula los desnudos de mujeres con las amantes de los pintores o los identifica como promesas carnales, citando al poeta Pietro Aretino, quien describió los pinceles de Ticiano como flechas del Amor (1999: 84). Si hemos de creer a Renoir, este pintaba con su verga, mientras que para Picasso pintar era el equivalente a practicar sexo.

Continuando con el ámbito visual, cabe recordar que no son los artistas los únicos que convierten el cuerpo sexual de las mujeres en un fetiche, se da una retroalimentación entre los mundos del arte, la moda y la publicidad. Dominios que hoy en día tienen una gran presencia en la vida

cotidiana. Dentro de estos últimos encontramos costosas compañías sufragadas por grandes firmas que comercializan ropa, perfumes o joyas, haciendo uso de imágenes extremas. En fecha no lejana la conocida firma Dolce & Gabbana recibió duras críticas y el Instituto de la mujer solicitó la “retirada inmediata” del anuncio que mostraba a un hombre sujetando a una mujer por las muñecas mientras otros tantos, impasibles, presenciaban la escena, sugiriendo así la posibilidad de una violación múltiple. Naomi Wolf relaciona las imágenes de mujeres extasiadas en la publicidad con el mundo de la pornografía, de donde estas son tomadas.

Esta faz espasmódica, anticipo del placer, es un buen reclamo especulativo (1991: 174).

En la fotografía comercial de ropa interior para mujeres también es frecuente toparnos con jóvenes contorsionadas en poses provocativas. Sin embargo, aquí el receptor o consumidor ya no es varón, sino predominantemente mujeres, de lo cual podríamos deducir que las mujeres —un sector al menos—, ven o han aprendido a ver natural su propia consideración como objetos sexuales pasivos con alta carga erótica. Nuestra sociedad contribuye a esta ilusión.

No obstante, como ya sabemos, el desplazamiento de las mujeres a un segundo plano no es nada nuevo. Por ejemplo, si nos retrotraemos a la Grecia clásica, la jerarquía social reflejaba las relaciones sexuales, de modo que los varones eran considerados la parte activa mientras que las mujeres eran su opuesto. En muchas de las obras de esta tesis se refleja aún este tipo de prejuicio. Además, resulta curioso señalar cómo dentro de este contexto la faceta de la homosexualidad que estaba mal considerada era aquella en la que uno de los varones descendía en el escalafón genérico, perdiendo su posición de poder (Laqueur, 1994: 105-6). Aquello que carece de estima es la falta de autonomía y el sometimiento; precisamente lo que se exige al sujeto Mujer.

Hasta aquí hemos comentado cómo la supuesta insaciabilidad sexual de las mujeres se utiliza como subterfugio para dar rienda suelta a determinado tipo de fantasía erótica. No obstante, la relación de la Mujer con el sexo no ha sido unívoca y su orgasmo se ha considerado de muy diversas maneras a lo largo de la historia. En ocasiones, la sexualidad de las mujeres ha resultado exagerada, mientras que en otras ha sido denegada. Puesto que este capítulo trata sobre la representación de personajes mujer extasiados, parece interesante añadir una serie de datos que muestran la naturaleza cambiante de las elaboraciones discursivas acerca del placer y de las mujeres. A continuación, haremos referencia a diversas consideraciones esgrimidas a lo largo de la historia, con la intención de mostrar la variedad de opiniones al respecto. Por ejemplo, según la concepción hipocrática del orgasmo, este es común a ambas partes e inherente a la generación, ya que con el clímax se emite la semilla. Pero es de diversa índole, el placer de la Mujer sería más sostenido, menos intenso y vendría determinado por el Varón. “Las sensaciones reflejan el orden cósmico” (Laqueur, 1994: 100), así, el orden social tenía

su correlato en el cuerpo físico. Aristóteles, por el contrario, aboga por separar el orgasmo de la concepción, de modo que este no estaría ligado a la emisión de la semilla sino al frote. Aecio de Amida, médico de Justiniano (483-565), “que resumió para el emperador buena parte del saber médico antiguo” (íd.: 99), recogió la idea de que la generación venía posibilitada por el orgasmo; interpretación que daría pie a especulaciones sobre el placer que experimentaban las mujeres violadas que quedaban embarazadas, ya que según este discurrir las que rechazaban la agresión no quedarían encinta. Sin embargo, ya en el s. XIII el arzobispo Giles de Roma sostenía que ni la semilla ni el orgasmo de la mujer eran precisos para la concepción. De opinión contraria sería el anatomista y cirujano Mateo Realdo Colombo, quien en el s. XVI sostendría la tesis de que las mujeres no pueden concebir sino expulsan su semilla o semen; mientras que Vesalio concibe el placer como aquello que impulsa a los seres a reproducirse. En el mismo siglo William Harvey había sostenido que el orgasmo no era preciso para concebir (Laqueur, 1994: 93-129, 206; Blackledge, 2005: 134-5), sin embargo, en el s. XVII el médico Laevinius Lemnius afirmaba que la Mujer obtiene más placer del coito al fundir su semilla con la del Varón (Laqueur, 1994: 123). Y nuevamente, hacia el final de la ilustración, el orgasmo de las mujeres pasa a considerarse contingente para la concepción, si bien con anterioridad el goce era requisito para la fecundación. En definitiva, antes del s. XIX la concepción sin orgasmo era considerada como un fenómeno extraño, sin embargo, a partir de esta fecha será algo habitual (íd.: 30).

Como hemos podido constatar el placer de las mujeres es motivo de controversia, más aún, cuando este se orienta hacia la autosatisfacción en lugar de proponerse a otros fines.

El placer era considerado por la filosofía antigua como agente perturbador a causa de su capacidad para la “confusión del alma” (Duby, 1990: 20). Creencia que reelaboró la iglesia cristiana al asociar placer y pecado, auspiciando la institución del matrimonio como medio para regular los excesos de la carne y la pasión desmedida. Bajo este credo la unión sexual tendría como único y estricto fin legítimo la procreación de la especie y en este contexto gozar del acto venéreo era una infamia (íd.: 20-1).

Hemos podido ver cómo la consideración del orgasmo de las mujeres estaba estrechamente vinculada al papel que se les atribuía en la concepción, siendo esta última el verdadero fin.

En este discurrir histórico, la publicación de Freud de *Tres ensayos sobre la sexualidad* en 1905, marca un hito en la consideración de la sexualidad, que hasta entonces respondía a criterios procreadores, para considerarse de manera hedonista, el impulso sexual responde a la búsqueda de gratificación. La sexualidad normal continúa, sin embargo, identificándose con la práctica heterosexual vagina-pene y lo demás serán desviaciones que deberían superarse con un desarrollo psíquico equilibrado, el abandono de la estimulación clitoridiana sería fundamental para sublimar esa envidia de pene que es asignada a las mujeres (Sohn, 2006: 108-9). Se legitima



el placer, pero este se organiza y elabora en relación al pene, al margen del cual encontramos desviación. El psicoanálisis procuraría, bajo una rúbrica “renovada, justificar los papeles que la sociedad reserva a las mujeres” (í.d.: 110). A este cúmulo de prejuicios atribuye Laqueur los tópicos de la psicología contemporánea según los cuales los varones persiguen satisfacer necesidades fisiológicas, mientras que las mujeres buscan relacionarse (1994: 20-1).

A este respecto podemos recordar el análisis que hacíamos de las ideas de Gil Calvo. Sin dejar de tener en consideración estos prejuicios, cabe decir que hoy en día la capacidad de las mujeres para experimentar placer no parece, por lo general, cuestionada; es más, en ocasiones resulta exagerada. Podemos recordar ciertos anuncios publicitarios en los que las protagonistas alcanzan el clímax lavándose la cabeza con determinado champú o comiendo un helado.

El placer sexual tampoco está ya inextricablemente unido a la procreación, sino que se reconoce como un valor en sí mismo, el del disfrute corporal.

Tras toda esta controversia acerca del orgasmo de las mujeres, podríamos preguntarnos si las obras que vamos a analizar abordan este aspecto o, por el contrario, parecen más enfocadas a estimular el deseo de quien las contempla. ¿Hay detrás de ellas una inquietud por el placer y el deseo de las mujeres o más bien es un recurso para estimular el deseo del espectador tipo?

### 5.2.1. Propositiones carnales

En esta sección el número de obras seleccionadas es notablemente inferior al de la precedente, aunque, guardan una estrecha relación. Si entendíamos las primeras como un tipo de obra en la que, por lo general, los cuerpos de las representadas podían ser interpretados como ofertas de tipo sexual; estas otras podrían verse como manifestaciones más obvias. En las del capítulo anterior el deseo no era un dato tan relevante, mientras que en las que analizaremos a continuación adquirirá una mayor importancia. En función de estas similitudes mantendremos, en la medida de lo posible, el modo de clasificación. Todas las obras se inscriben en un único apartado denominado *Proposiciones carnales*, que subdividiremos en tres secciones. Comenzando con *Cuerpos extasiados en espacios exteriores*, para continuar con *Cuerpos extasiados en espacios interiores*, mucho más numeroso. Terminaremos con *Ostentación genital cercana al éxtasis*, que incluye aquellas obras en las que el sexo es mostrado de manera más explícita.

#### 5.2.1.1. Cuerpos extasiados en espacios exteriores

En las siete obras que conforman el *Grupo temático 46. Personajes con la espalda arqueada I*, podemos contemplar diversos personajes mujer desnudos en grados variables y

situados al aire libre. Las tres primeras se sitúan en espacios donde hay agua, las otras cuatro en escenarios donde crece la vegetación. En algunas de ellas el rostro extasiado resulta revelador, mientras que las restantes, aunque no muestran signos evidentes de placer, este sí parece sugerido por sus posturas corporales. Podemos reparar en cómo las prendas vestidas por las protagonistas son, en todos los casos, vestidos o faldas; es decir, ropas que pueden ser fácilmente levantadas para dejar al descubierto la zona de la pelvis.

**Fig. 353. *Desnudo en la playa* de Eduardo Naranjo (Monesterio, 1944).** Es una pintura hiperrealista en la que la iluminación y el color producen un ambiente poético, que parece más próximo a la leyenda que a la realidad. La luz dorada que se refleja en la arena y el agua, ilumina también el cuerpo de la mujer, difuminando sus contornos y otorgando una sensación de homogeneidad a su piel. Tumbada en sentido diagonal sobre una parte de la playa modelada en forma de cama, vemos a una joven desnuda cuya camiseta dista escasos centímetros de una de sus manos. El hecho de que la cama forme parte de la playa induce a ver al personaje como parte integrante del entorno o, al menos, con un vínculo muy estrecho. Si atendemos a su posición corporal advertimos que una de sus piernas se dobla e inclina sobre la otra, mientras que la mano se aproxima a la entrepierna; uno de los hombros sube hacia arriba hasta encontrarse con su rostro que, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, parece reflejar placer<sup>62</sup>.

**Fig. 354. *Sensational freshwater ions* de Nathalie Vogel (Antananarivo, 1985).** Es una pintura hiperrealista en la que vemos a una mujer metida en el agua. Su cuerpo y su ropa se destacan por claridad contra la penumbra del entorno. Este contraste exagerado procura a la obra un aspecto dramático, posiblemente tenebroso. El agua oscura, negra, análoga a la noche, puede ser vista como un elemento amenazante que, además, recuerda a la tumba acuática de Ofelia, donde el cuerpo se sumerge hasta desaparecer. Esta mujer joven, de tez blanca impoluta y vestida con un camisón de puntilla, arquea su espalda de manera exagerada hasta introducir parte de su cráneo en el agua. Tiene los ojos abiertos, con expresión perdida, y una boca roja que contrasta con el resto del cuerpo y que parece esbozar una leve sonrisa. Aunque su rostro no refleja una sensación manifiesta de placer, la contorsión de su espalda, la ausencia de ropa interior o el hecho de arremangarse el vestido a la altura de la cadera, sí que parecen transmitir ciertas connotaciones sexuales. Resulta llamativo que un personaje introducido en este tipo de agua y con semejante torsión, tenga un rostro tan falto de expresividad.

<sup>62</sup> Cabe mencionar que el artista tiene una pintura similar, pero protagonizada por un hombre: *Hombre desnudo en el mar menor* (1984-7). Sin embargo, en esta ocasión la imagen resulta muy diferente. El hombre está tumbado de espaldas al espectador en una pose poco sensual que no destaca su anatomía, mientras que su piel tampoco resulta idealizada sino que parece un cuerpo corriente. Observando conjuntamente estas dos obras se pueden advertir diversos prejuicios referentes a la representación del desnudo sexualizado e idealizado de mujeres.

**Fig. 355. *Suddenly* de Ray Caesar (Londres, 1958).** Es una obra de aspecto un tanto surrealista, realizada mediante procedimientos informáticos. En esta imagen, de aspecto pulido y gran cantidad de detalles, podemos ver otro personaje con la espalda arqueada. En este caso se trata de una criatura infantil, de piel mortecina y boca y ojos rojizos; que arquea su espalda hacia atrás en pleno estertor sexual, entre la espuma de un mar oportunamente agitado. Advertimos cómo levanta el vestido con una de sus manos, dejando el sexo, sin ropa interior, al aire. El color de su vestido y las ondas que produce la vinculan al mundo marino y a los personajes míticos que lo habitan, como las sirenas. La ausencia de pechos y la curva de su abdomen indican que se trata de una niña, maquillada y vestida como si fuera adulta. Todo ello nos sugiere que el tema no es abordado desde una perspectiva natural; la sexualidad se muestra como algo caprichoso e irrefrenable, dependiente de una peculiar biología y de su relación con la naturaleza.

La indumentaria de época puede asociarse semánticamente a unos códigos sociales rígidos y normativos, que contrastarían con la actitud desenfrenada del personaje. Puede igualmente remitirnos a la hipocresía de una clase social —en este caso también al mundo infantil— que publicita unos valores que en la intimidad no respeta. Recordemos que a la nobleza se le atribuye mucho libertinaje sexual, mientras que la sexualidad infantil se ha negado constantemente.

**Fig. 356. *Priapus grove* de Efwē Ornikleios (Friedrich Wilhelm Kleukens. Achim, 1878 - Nürtingen, 1956).** Es un grabado en el que la actitud del personaje principal es claramente sexual. Sobre un suelo de hierba, a cuyo rededor revolotean dos grandes insectos, se alza un tótem con cabeza de fauno o de demonio. Abrazándose a este elemento fálico vemos a una mujer desnuda con la cabeza echada hacia atrás, los ojos cerrados, la boca abierta y el cuerpo flexionado; parece estar restregando su entrepierna contra la columna. Como iremos comprobando a lo largo del capítulo, esta es una de las pocas escenas que representa a un personaje mujer que emprende una acción con el objeto de procurarse placer. El resto de protagonistas de este grupo, que pueden albergar diversos grados de deseo sexual, parecen esperar a que el placer les sobrevenga.

**Fig. 357. *Candy for strangers* de Amanda Besl (EE. UU., 1976).** Muestra una escena situada en un bosque y dividida diagonalmente por el tronco de un árbol. Apoyando sus piernas sobre el mismo yace una mujer cuyo vestido remangado permite ver su ropa interior. En este caso tampoco se muestra a una mujer en éxtasis, pero la posición de su cuerpo, junto con el título, podría sugerir que se trata de un personaje que levanta su pelvis por deseo. En este sentido, podemos comprobar cómo se destaca y se llama la atención sobre la zona genital mediante el empleo del color, este es el único blanco de la escena. No obstante, podría también ser interpretada (con ingenuidad) como una figura que descansa inocentemente en un entorno natural convirtiéndose en presa fácil para el “lobo”. Los cuentos populares, como el de Caperucita roja, advierten del peligro que representa el bosque para las chicas y el hecho de confiar en extraños.

**Fig. 358. *Untitled* de Nicolas Tchernov-Ivanenko (Hodeng-Hodenger, 1973).** Es una obra matérica que combina elementos figurativos con otros más abstractos. Sobre un paisaje montañoso con el cielo encapotado distinguimos una figura que se destaca por el uso del color y por el tratamiento pictórico. Es más clara y el gesto más intrincado. El modo de tratar la carne permite identificar el cuerpo, pero no sus contornos exactos ni rasgos como los del rostro; en algunas zonas, sobre todo en la cara, vemos diversos grafismos que están también presentes en el paisaje, de manera que estos parecen confundirse o vincularse. Como no se muestra su rostro es difícil concretar su expresión, no obstante, la postura de su cuerpo, con las piernas abiertas, los brazos a un lado y la cabeza ladeada y echada hacia atrás, puede corresponderse con cierto tipo de representación que muestra un personaje mujer en los albores del estertor sexual. Guarda ciertas semejanzas con la siguiente.

**Fig. 359. *Figure in landscape* de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962).** Es una pintura figurativa de pequeño tamaño realizada con el característico estilo de la artista. El motivo principal de la composición forma un triángulo ascendente que se inscribe sobre un fondo oscuro, en su mayoría, pero anaranjado en la parte inferior. El impacto visual de este paisaje, en el que además observamos una bandada de pájaros que vuelan en forma de flecha, otorga intensidad a la escena. Sobre un islote de vegetación se sitúa una figura vestida únicamente con una falda arremangada y unas medias de colores, que se arrodilla proyectando su torso hacia delante. Este atuendo procura a la representada un aspecto juvenil, pero, además, las medias de rayas pueden vincularse con el mundo mágico de los elfos y las ninfas. En este sentido, podemos añadir que parece darse una conexión entre la protagonista y el entorno. La vegetación se distribuye en concordancia con su cuerpo; por ejemplo, si observamos los árboles de la derecha podemos comprobar cómo estos arrojan a la figura describiendo una forma curva que, a su vez, la contiene. Produce la impresión de ser una especie de altar vegetal. Los tonos más oscuros de la composición se sitúan detrás de la protagonista, contribuyendo así a resaltar su presencia. Podemos reparar en el tamaño y la presencia que la artista confiere a los genitales. Asimismo, comprobamos cómo una de las ramas del primer plano apunta directamente en esta dirección. Su rostro, ladeado, cubierto de una sustancia blanca parecida al merengue y con la boca abierta, parece próximo al clímax. Restos de esta misma materia pueden ser observados en el suelo, en el hueco dejado por sus piernas. Su aspecto, sobre todo por la máscara blanca que cubre su rostro, resulta esperpéntico.

En estas seis obras, que muestran escenas y estilos muy diferentes, hemos observado diversos personajes representados en momentos de éxtasis o con una actitud que parece revelar cierto deseo de tipo sexual. En este último sentido interpretaríamos las obras de Besl e Tchernov-Ivanenko, que a pesar de no mostrarse en una tesitura tan evidente como las restantes, sus

cuerpos se curvan dejando de manifiesto sus zonas erógenas. Advertimos diversos grados al arquear la espalda, desde torsiones leves como las que presentan los personajes de Naranjo o Tchernov-Ivanenko, hasta el extremo, marcado por la de Vogel. Las protagonistas de las tres primeras tienen una piel homogénea e idealizada y destaca la blancura de sus cuerpos; mientras que las de Yuskavage e Tchernov-Ivanenko revelan un mayor interés por los aspectos plásticos del material.

Sin embargo, lo que prevalece sobre la idealización del cuerpo es la actitud de las representadas. Resultan sexualmente accesibles y, en general, parecen bastante pasivas; las de Yuskavage y Ray, quizá también la de Vogel, aunque parecen tener una actitud algo más activa, esta parece precisamente destinada a señalar su necesidad de sexo. La única que parece mostrar una actitud más independiente o centrada en su propio placer es la de Ornikleios.

Un rasgo recurrente es la representación de la boca abierta, en ocasiones resaltada por el uso del carmín. Por último, podemos cerciorarnos de cómo ninguno de los cielos está despejado —exceptuando la de Ornikleios— sino que hay nubes, aspecto que tal vez puede asociarse a cierta sensación de agitación, que se emparejaría con el estado anímico de las representadas. Otro rasgo reseñable en lo referente al entorno, es la relación armónica entre los personajes y el paisaje circundante. Estas figuras casan convenientemente con el lugar. Por ejemplo, la de Naranjo parece encontrar dormitorio a la orilla del mar; la de Ray, vestida con un colorido semejante al del entorno y que describe ondas, podría parecer una criatura marina; la de Tchernov-Ivanenko se fusiona, en cierta medida, con el entorno próximo; mientras que la de Yuskavage parece guardar una relación de afinidad con la vegetación.

#### 5.2.1.2. Cuerpos extasiados en espacios interiores

Este segundo apartado lo constituyen siete grupos temáticos en los que hemos agrupado las obras atendiendo a las similitudes que comparten. Comenzamos con aquellas que muestran planos más cercanos para ir progresivamente aumentando la distancia hasta contemplar escenas que incluyen el tronco o el cuerpo entero. Continuamos analizando obras en las que las protagonistas se representan en pleno éxtasis o en momentos próximos, quizá poco antes, tal vez algo después. La mayoría de ellas están ubicadas en espacios interiores, aunque otras muchas poseen unos fondos lisos o que no describen ningún lugar particular.

El *Grupo temático 47. Rostros con la boca abierta*, se caracteriza por mostrar diversas cabezas de mujeres con la boca abierta y expresión de éxtasis. Las cuatro primeras representan planos próximos que se cortan a la altura del cuello, mientras que las restantes abarcan también

la zona pectoral. Tres de ellas están solucionadas mediante planos sintéticos de color, mientras que la de Jones introduce cierta modulación en la textura y ligeros matices de clarooscuro. Muy diferentes son las de Auerbach y Vance, la del primero hace hincapié en la materia y en el gesto, la segunda representa una superficie hiperrealista.

**Fig. 360. *Bedroom, blonde and floral wallpaper* de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).** Con un estilo pop y colorista, está principalmente realizada mediante diferentes planos de color que se reúnen sobre un fondo blanco. La parte del fondo, más abigarrada, muestra diversos elementos entre los que distinguimos un jarrón con flores y un estampado, también floral. Esta obra, que mide metro y medio en el menor de sus lados, representa un rostro extasiado que ocupa la diagonal inferior del espacio compositivo. Se trata de una joven, rubia, con marcado maquillaje en los ojos y unos labios rojos; que se corresponde con un estereotipo de mujer moderna y atrevida, tal vez, sexualmente desinhibida. El modo de referirse a ella en el título, *blonde*, corrobora lo anterior.

**Fig. 361. *Untitled* de John Wesley (Los Ángeles, 1928).** La siguiente pintura muestra una escena similar pero más sintética y sin elementos decorativos. Aquí una línea negra de grosor variable se combina con planos de color y diversas formas planas. Esta obra rectangular, que sobrepasa el metro en el menor de sus lados, se compone de un rostro recortado y dispuesto diagonalmente. Vista desde abajo, observamos a una mujer de pestañas espesas con los ojos cerrados y la boca abierta, esta última se resalta por el uso del color rosa. En ambos casos el tamaño del soporte es relativamente grande en relación al fragmento que representan. Este aumento de medida puede producir en el espectador cierta sensación de distancia. Si el formato pequeño permite un contacto más íntimo, privado, en el que el espectador puede manejar la obra; soportes que alcanzan el metro setenta requieren de cierto alejamiento para contemplar la escena.

**Fig. 362. *Julia sleeping* de Frank Auerbach (Berlín, 1931).** En esta pintura observamos un encuadre que también muestra una cabeza colocada diagonalmente. En esta ocasión es destacable una superficie matérica en tonos cálidos, en la que sobresale la intensidad del rojo utilizado para el cabello. El dibujo está realizado con brochazos gruesos que no cierran el perfil de la figura, de manera que parece haber cierta fusión entre esta y el fondo. No representa una figura con una actitud manifiestamente sexual, pero la hemos incluido porque, en cierta medida, la mujer con la boca abierta y los ojos cerrados recuerda a las anteriores.

**Fig. 363. *Whipped* de Kelli Vance (Garland, 1983).** Es una artista hiperrealista cuya obra está, mayoritariamente, protagonizada por personajes mujer. Aquí muestra una visión cenital, con predominio de los colores fríos, de un rostro con los ojos cerrados y la boca, con unos llamativos labios rojos, abierta. Asimismo, observamos una mano, posiblemente la suya, que acaricia su rostro con complacencia. La figura está impregnada de una sustancia, en su mayoría, blanca, que

parece algún tipo de dulce, como pudiera ser nata o merengue. Sobre una de sus mejillas observamos una mancha marrón, quizás chocolate. La luz confiere un tono verde a esta sustancia y resalta multitud de brillos y matices, otorgando gran protagonismo a esta materia que adquiere, simultáneamente, cierto carácter precioso, pero también escatológico, sobre todo la mancha marrón próxima a la boca. Tal y como analizábamos en *Asociación entre el deseo carnal y el deglutor*, se establece un vínculo entre el deseo goloso y el sexual, entre la Mujer como consumidora de dulces y ella misma como objeto de deseo.

**Fig. 364. *Shapes* de Erik Jones (St. Petersburg, 1982).** Es una obra con aspecto de ilustración en la que podemos distinguir dos planos; el del fondo se compone de una figura delimitada por una línea negra y una cabellera oscura en forma de masa negra. Entretanto, en un primer plano vemos un juego de líneas blancas que se cruzan diagonalmente dando lugar a espacios que se rellenan de diversos colores traslúcidos. De esta manera combina dos lenguajes plásticos diferentes.

Por un lado, la figuración y, por el otro, una superficie sintética que recuerda, en algunos aspectos, al constructivismo o al neoplasticismo. Volviendo sobre el personaje, se trata de una mujer joven con la boca abierta y el pelo levantado hacia arriba; pero que, además, carece de ojos. Lo que tal vez podría evocar un momento de trance, a veces representado por personajes que tienen los ojos en blanco.

**Fig. 365. *1PM-2PM* de Peter Stanick (Pittsburgh, 1953).** Se trata de una pintura digital de colores planos y formas sintéticas, dividida verticalmente en dos partes cuyas escenas son prácticamente idénticas. Siguiendo el título, es factible suponer que una sucede a la una y la siguiente a las dos de la tarde. La de la izquierda se compone de una figura dispuesta diagonalmente desde la cintura hasta la frente, representa a una joven rubia con una llamativa sombra de ojos azul. Un sujetador negro cubre sus pechos de gran tamaño, mientras cierra los ojos y abre la boca dirigiendo su rostro al espectador. En la imagen contigua observamos lo mismo, pero esta vez la mujer ya no lleva la ropa interior y su cuerpo tiene un tono algo más oscuro, quizá un indicio de sofoco. A juzgar por lo mostrado este personaje dedica su mañana al disfrute sexual.

El Grupo temático 48. *Personajes en momentos de placer I*, está constituido por seis obras en las que vemos los rostros de diversas mujeres, las tres primeras tumbadas y cortadas a la altura de la cintura y las restantes erguidas, pero mostrando una zona similar. La mayoría están desnudas, pudiendo contemplarse sus pechos. Todas ellas son mujeres jóvenes y reparamos en cómo los ojos cerrados o entornados y la boca abierta son rasgos recurrentes.

**Fig. 366. *Woman on her back Nº1* de John Wesley (Los Ángeles, 1928).** En las tres primeras obras vemos varios personajes tumbados horizontalmente y aunque sus expresiones varían, todos ellos parecen implicados en alguna actividad sexual. Comenzamos con una obra de estilo pop y colores

apastelados. El color está aplicado mediante planos homogéneos y los contornos delimitados por una línea negra. *Woman on her back N°1* es una composición rectangular que muestra a una mujer con expresión de placer y los pechos erectos mientras levanta uno de sus brazos por detrás de la cabeza y el otro lo aproxima a la zona de la pelvis. En el lateral izquierdo, donde hallarían continuidad sus genitales, observamos un flequillo negro.

**Fig. 367. Ilustración de Zak Smith (Siracusa, 1976) para la novela *Gravity's rainbow*, de Thomas Pynchon.** Este dibujo en blanco y negro combina zonas más vacías, en las que predomina el blanco, con otras que se destacan por su oscuridad. En la mitad inferior de la composición vemos a una mujer tumbada horizontalmente, con la boca muy abierta y los ojos cerrados. Advertimos cómo las manos se dirigen a la entrepierna, pero esto es algo que el artista insinúa sin llegar a mostrarlo.

**Fig. 368. *Violet de Chantal Joffe (St Albans, 1969)*.** Aquí vemos a la protagonista tumbada de manera similar a las anteriores. Se trata de una pintura de pequeño tamaño y colores apastelados, solucionada de una manera ágil y sintética. Los negros funcionan centrando la mirada y evitando que la escena resulte demasiado difusa. Aproximadamente en el centro horizontal de la composición yace una figura sobre lo que parece ser un colchón. Lleva un sujetador negro, hueco en la zona del pecho, cuya función es meramente decorativa, más que sujetar enseña, encuadra y resalta la parte deseada. Su rostro, con la boca abierta, unido al resto de elementos compositivos, parece denotar placer. Sus ojos, al estar uno cerrado y el otro abierto, le confieren una apariencia un tanto extraña, quizá algo boba. Pese a todo, esta obra resulta mucho más ambigua que las anteriores. Produce una impresión extraña. Por un lado, sus brazos no se muestran con claridad, reduciendo al personaje a un tronco con cabeza. Y, por el otro, su expresión facial también podría ser indicativa de dolor o de sufrimiento; además sobre uno de sus hombros vemos unos trazos que podrían sugerir que una mano la sujeta por detrás.

**Fig. 369. *Le don de Man Ray (Filadelfia, 1890 - París, 1976)*.** Las tres restantes, muestran personajes de pie que podemos también relacionar con la idea de placer. Este es un delicado dibujo a línea en el que el artista combina diferentes grosores y acumulaciones de trazos. Esta obra es una de las 66 ilustraciones de Ray recogidas en *De les mains libres*, acompañadas por poemas de Paul Éluard. Destaca la larga cabellera que pesa hacia abajo, acentuando así la sensación de arqueo. Aunque no muestra una actitud evidente de placer, la hemos incluido por el modo en el que contorsiona su espalda. Este gesto tan extremo recuerda a esas convulsiones eróticas que describe Dijkstra a propósito de la ninfa de la espalda quebrada.

**Fig. 370 y 371. *Cromo / Origin of the Milky Way* de Richard Phillips (Marblehead, 1962).**

En estas dos obras podemos contemplarlas con una actitud bastante más evidente.



*Cromo* está conformada por un plano medio cortado por tres de sus lados y representa una figura desnuda contra un fondo oscuro. Su cuerpo se dispone formando una curva que indica cierta tensión; representada también en el gesto de su rostro, con los ojos cerrados, la boca abierta y los dientes apretados. Una de las manos se mantiene próxima al pecho, mientras, la otra parece aproximarse a los genitales, aunque no se muestra. Asimismo, advertimos cómo se resalta la zona pectoral por la incidencia de la luz y de la postura. La tónica general resulta estereotipada, recuerda al mundo de la publicidad y de las poses convertidas en modelos representativos reiterativos. El carácter material de la figura no parece humano, sino que como indica el título, es metálico; dándose una interpenetración entre el cuerpo y el metal, del primero prevalece la forma y del segundo la cualidad de la superficie. Está pintado en tonos azules y con grandes contrastes, además, la forma en la que están tratados los volúmenes del cuerpo evoca un componente duro y brillante. Este efecto produce una sensación contradictoria al atribuir el aspecto de un material inerte a un ser evidentemente orgánico.

*Origin of the Milky Way*, como *Cromo*, es una pintura de gran tamaño, ambas miden más de dos metros y medio en el mayor de sus lados. Representa otro plano medio de una mujer desnuda sobre un fondo oscuro, pero esta vez vista desde abajo y con un color naturalista. Centrada en la composición, una mujer rubia con un marcado maquillaje, uñas rojas y unos labios gruesos del mismo color, expulsa leche por sus senos. El artista congela la imagen mostrando varias formas alargadas y multitud de gotas que evocan, siguiendo el título, al origen de la Vía Láctea. Las ondas de su pelo parecen agitarse/dispararse en consonancia con el fluido que emerge de sus pechos. La expresión facial de la mujer, algo bobalicona, con la mirada perdida y los labios proyectados, parece bastante estática o inexpresiva en comparación con su actitud corporal. Si el relato original del surgimiento de la Vía Láctea era protagonizado por una diosa, la escena que nos ocupa parecería más próxima a una película pornográfica.

En el *Grupo temático 49. Personajes en momentos de placer II*, hemos incluido una serie de obras que, en lugar de mostrar planos detalle o próximos, como en las anteriores, abarcan mayor parte del cuerpo. Podemos constatar cómo tienen diversos aspectos en común, la mayoría de ellas están desnudas, tienen los ojos cerrados, la boca abierta y la cabeza ladeada o echada hacia atrás. Advertimos cómo aquellas que tienen los brazos hacia abajo sitúan sus manos próximas a la entrepierna, mientras que las que los levantan por encima de la cabeza arquean la espalda proyectando el pecho hacia delante y las nalgas hacia atrás. En varias de ellas no se ofrecen datos escenográficos, pero al no observar elementos como cielo, hierba o agua, parece más verosímil pensar que se trate de lugares interiores.

**Fig. 372. *Nana, female nude* de Lovis Corinth (Tapiau, 1858 - Zandvoort, 1925).** Las tres primeras pinturas están protagonizadas por tres personajes sentados en espacios en los que el entorno no adquiere mayor relevancia. De ellos vemos el rostro, el tronco y parte de las piernas.

Comenzamos con una obra realista realizada a principios del siglo XX y en la que se aprecia claramente la dirección de la pincelada; si nos fijamos en el cuerpo de la mujer o en el tapiz del fondo, veremos cómo esta se adecua a las formas que representa. Sentada sobre una silla en sentido diagonal, vemos a una mujer desnuda, de piernas fuertes, cuyo cuerpo se destaca del fondo por contraste lumínico. Su cuerpo refleja tensión, con la cabeza echada hacia atrás mira de reojo a uno de los lados. Sus brazos se cruzan por delante del torso acentuando el volumen de sus pechos y acercando una mano a la vulva; mientras las piernas se cruzan levemente como si estuviese realizando un ejercicio de contención. Con la otra mano sostiene una sábana blanca que cubre parte de sus piernas. Tanto la disposición espacial como la corporal reflejan cierta inquietud, un indicio de movimiento contenido. El título puede hacer referencia a *Nana*, novela de Émile Zola en la que la protagonista es una bella mujer que a través de sus encantos físicos consigue los favores de sus amantes.

**Fig. 373. *Sorrowful nude* de Amedeo Modigliani (Livorno, 1884 - París, 1920).** Es una obra figurativa en la que predomina un tono rojizo o amarronado. La figura se distingue del fondo por tener un color bastante más claro, aunque los límites tampoco están claramente delimitados, dando la sensación de que una y otra forman parte del mismo conjunto. Vemos una figura estilizada que, con la cabeza hacia atrás, abre la boca y cierra los ojos. El título hace referencia a un personaje apesadumbrado, sin embargo, la desnudez, la proximidad de las manos a la entrepierna y la expresión de su faz, parecen más cercanas al placer que al dolor.

**Fig. 374. *La tâche de Safi* de István Sandorfi (Budapest, 1948 - París, 2007).** Es una obra poco luminosa en la que imperan los tonos grises y marrones. En el centro de la composición, pintada con gran verismo, vemos a una mujer joven desnuda y cubierta por una sábana blanca. Podemos observar cómo el artista juega con los chorretones de pintura, ora cayendo sobre la frente de la representada, ora escurriendo por la tela. Su expresión facial no resulta tan evidente como las anteriores, pero también advertimos cierto movimiento hacia atrás, ojos cerrados y boca abierta. La disposición triangular de la figura, su ademán y la importancia que adquiere la sábana, parecen sugerir cierto matiz místico o religioso. Sin embargo, parece también captarse un tono sexual, reflejado tanto en la desnudez como en el rostro. Quizá cierto éxtasis religioso, como podría ser el de Santa Teresa de Jesús, aunque aquí la protagonista es negra.

**Fig. 375. *Pay your fare* de Peter Klasen (Lübeck, 1935).** Este artista alemán idea a su personaje con una actitud mucho más incuestionable. Es una obra pintada con realismo que muestra una escena dividida en dos partes. A la izquierda podemos ver un espacio grisáceo, con elementos de

metal, frío; en un primer plano distinguimos una puerta de barrotes con un candado y varias leyendas o advertencias, al otro lado observamos un pasillo que al final tiene un letrero luminoso donde se lee: "exit". A la derecha vemos a una joven mujer rubia, desnuda y con los labios pintados de rojo, que contonea su cuerpo al tiempo que levanta sus brazos con pose insinuante. Una vez más el rostro, con los ojos cerrados y la boca abierta, refleja placer o abandono sexual. Su cuerpo, pintado en tonos cálidos, se destaca contra la franja más oscura que está a sus espaldas. Podemos observar un contraste entre el cuerpo orgánico, sin ropa y aparentemente libre de constricciones, y el entorno poco acogedor, frío, duro y con aspecto carcelario. Esta escena juega con el equívoco, produciendo situaciones aparentemente contradictorias. A un lado de la puerta vemos a la protagonista y al otro un letrero luminoso que indica la salida; sin embargo, sobre la puerta, en letras grandes se puede leer: "No admittance" (prohibida la entrada) y en tamaño más pequeño "Pay your fare" (pague su tarifa) y "Avoid arrest" (evita el arresto). Además, el candado está en el lado opuesto a la salida.

**Fig. 376. *La sedia rossa: il cedimento de Vania Elettra Tam (Como, 1968)*.** La protagonista de esta obra tiene una pose que es similar, en algunos aspectos, a la anterior. En ambas podemos constatar como la figura levanta los brazos por detrás de la cabeza proyectando los senos hacia delante, al tiempo que ladea la cabeza abriendo la boca y cerrando los ojos. Reúne dos maneras diferentes de solucionar la imagen. Por un lado, el fondo está realizado con planos lisos de color rojo o negro mientras que, por el otro, la figura está pintada mediante claroscuro, adquiriendo así volumen. Lo que llama la atención en esta composición surrealista es que la representada es una muñeca articulada de apariencia humana o, tal vez, una mujer reducida a objeto sintético. Quizá un modo de subrayar la artificialidad de la pose mantenida y del rol asignado.

**Fig. 377. *Propped de Jenny Saville (Cambridge, 1970)*.** Es una obra temprana de Saville elaborada a partir de fotografías de sí misma. Representa una figura humana de aspecto deformado, en la que contrasta la amplitud de sus piernas con la estrechez de los tobillos o el pequeño tamaño de la cabeza. En esta obra de gran formato la artista rechaza el modo tradicional de representar a las mujeres como seres menudos y atractivos, para idearlas como figuras enormes que transgreden los cánones de belleza; y que, según el análisis de Nochlin, emanan un poder apotropaico<sup>63</sup> (2006: 235). Es una composición centrada en la que podemos ver un personaje corpulento sentado sobre una silla, cuyo único atuendo son unos zapatos blancos. Por arriba está cortada a la altura de la cabeza, otorgando así mayor protagonismo y espacio a la zona de las piernas. Se sitúa frontalmente al espectador, cruzando los pies por detrás del taburete y las manos por encima de los muslos, estas últimas destacan por su tamaño y grosor. Tanto las manos, que tensas agarran

---

<sup>63</sup> El efecto apotropaico reviste determinados objetos, rituales, etc., de un carácter mágico, con la capacidad de alejar el mal.

las piernas, como el rostro, ladeado, echado hacia atrás, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, parecen señalar un momento de placer. Si en la obra de Klasen la protagonista parecía mantener una pose de excitación con el propósito de seducir, aquí el personaje parece más centrado en su propia corporalidad y en sus sentimientos que en la imagen que pueda producir en el espectador. En general predominan los tonos cálidos y la figura se destaca del fondo por un uso más contrastado de los tonos; el elemento más oscuro es la pata del taburete, que parece perderse entre los muslos de la mujer. Como en otras obras que hemos analizado, la zona genital también ocupa aquí el centro de la composición; sin embargo, en esta ocasión no es accesible a la mirada. El modo de tratar la carne carece de idealización, podemos ver cómo la artista incide en la modulación de múltiples volúmenes y formas, acentuando la irregularidad de la superficie y destacando cúmulos de grasa, músculos o huesos. Inscrita sobre la superficie, pero de manera invertida, se puede leer una frase: "If we continue to speak in this sameness, speak as men have spoken for centuries, we will fail each other again"<sup>64</sup>. Se trata de una cita de Luce Irigaray que Saville recoge, probablemente, para hacer hincapié en la necesidad de practicar nuevos modos de representar a las mujeres y sus cuerpos (Noël, 2009). Esta pintura fue exhibida junto con un espejo del mismo tamaño que hacía legible el texto (Nochlin, 2006: 235).

En las primeras tres obras del *Grupo temático 50. Personajes en momentos de placer o de abandono erotizado*, podemos observar varias figuras tumbadas con la espalda arqueada sobre sillones. Algunas tienen una actitud mucho más obvia, como la de Howard Chandler Christy, mientras que otras, como la de Darío Morales, se presentan menos evidentes. Todas ellas están desnudas o portan únicamente medias y se sitúan en estancias interiores, aunque en la última podemos observar un telón de fondo que emula un paisaje vegetal. Las dos últimas tienen una postura algo más activa y sus genitales son menos visibles. En este caso la flexión de las piernas, acompañada por la posición de las manos, es una clara invitación de tipo sexual.

**Fig. 378. Sin título de Darío Morales (Cartagena de Indias, 1944 - París, 1988).** Es una pintura realista en la que predomina una atmósfera cálida en tonos sepia. La escena se sitúa en un interior austero que únicamente contiene un sillón de aspecto antiguo y un radiador; el suelo es de madera y la pared parece sucia o envejecida. Situada en el centro vertical de la composición vemos una figura con el cuerpo contorsionado, su cabeza, echada hacia atrás, se apoya sobre el asiento mientras que el resto de su cuerpo se mantiene en el aire. Su postura refleja cierta tensión, pero a la vez también abandono. Sus brazos se levantan y se abren, apertura que también encontramos en sus piernas, haciendo su cuerpo más accesible y relajado. La tensión que

---

<sup>64</sup> "Si seguimos hablando en esta mismidad, hablar como los hombres han hablado durante siglos, nos decepcionaremos otra vez". (Traducción propia)

transmite podría ser interpretada como un indicio de deseo, mientras que la dejadez un signo de su carácter disponible. Las medias bajadas hasta los muslos funcionan como un indicador de tipo sexual y constatamos que el pubis es el centro de la composición. Advertimos un contraste entre la figura situada verticalmente y el espacio y el mueble dispuestos diagonalmente; que produce cierta sensación de inestabilidad, además, la escena parece caer hacia abajo, acentuando esta impresión.

**Fig. 379. *Odalisque* de Howard Chandler Christy (Condado de Morgan, 1872 - Nueva York, 1952).**

Es una pintura realista de aspecto kitsch, en la que podemos ver un sillón con tapizado brillante sobre el que yace una mujer desnuda, ambos se destacan por claridad respecto de la oscuridad circundante. Cubriendo un muslo de la mujer y sobre el suelo podemos ver varias telas con plumas o pelo, están solucionadas de manera similar al sofá, destacando los brillos. La figura se dispone arqueando su espalda y girando una de sus piernas hacia el espectador, de modo que confiere mayor frontalidad a la zona pélvica. Su cabeza cuelga hacia abajo con la boca abierta y expresión de placer. Su pose causa una impresión artificial que parece, sobre todo, un reclamo dirigido a quien la observa. Parece más preocupada en dirigir su cuerpo y su rostro al espectador que en cualquier sentimiento o sensación que pudiera albergar.

**Fig. 380. *Carol and the paradise wall* de Jerry Ott (Albert Lea, 1947).** En esta pintura hiperrealista también vemos una mujer desnuda sobre una butaca; en esta ocasión el mueble se coloca centrado y frontalmente y la protagonista de perfil. Hace uso de un colorido entonado y frío, donde la figura se destaca por el efecto de la luz. El personaje, con la espalda arqueada, la cabeza hacia atrás, una de las piernas dobladas y uno de los pies estirado con cierta tensión; adopta una pose estetizada, elegante, pero que a su vez parece reflejar deseo sexual. Esta postura calculada, poco natural, se presenta acorde con el resto de la escena, cuya disposición es, también, premeditada; observamos un único mueble y un fondo que es claramente artificial. Advertimos que se trata de una escena interior a la que ha sido añadido un motivo vegetal que adquiere el nombre de *paradise wall*; de este modo parece que el complemento ideal de esta mujer desnuda sea un paisaje, retomando así el viejo reducto Mujer/naturaleza. Además, en el estampado del sofá podemos ver motivos florales. Paraíso y disponibilidad sexual.

**Fig. 381. *Pin-ups* de Anton Henning (Berlín, 1964).** Las dos últimas obras del grupo muestran a dos figuras en una posición casi idéntica. Están tumbadas sobre su espalda, con las piernas levantadas y flexionadas y una mano a cada lado del muslo, próxima a la zona genital. Esta pose puede ser interpretada como un modo de ofertar los órganos sexuales. Ninguna de ellas parece mostrar signos de disponerse a realizar una acción, sino que más bien aguardan, recurriendo a un lenguaje corporal bastante evidente.

*Pin-ups* es una obra figurativa en la que los tonos más claros se sitúan en la parte baja de la

composición, mientras que el resto, incluida la figura, está pintado en tonos más oscuros.

La escena muestra un plano cercano de una mujer cortado por ambos laterales y por la parte superior. Tiene el rostro ladeado, los ojos cerrados y la boca abierta y apretada, como si reflejase un momento de tensión sexual; impresión que corrobora también el gesto de su mano. Podemos ver cómo los dibujos serpentinos de la sábana se emparejan con los de la pared. En ocasiones, este tipo de motivos se utilizan para sugerir estados psicodélicos.

**Fig. 382. *Brown woman stretching* de John Wesley (Los Ángeles, 1928).** Esta nos muestra un encuadre más próximo, que en esta ocasión recorta la figura a la altura del pecho. Esta obra pop realizada con tintas planas de color y una fina y delicada línea negra, muestra el cuerpo de un personaje mujer en tonos rosas sobre un fondo azul celeste. Cromáticamente se destacan los pezones negros, las uñas rojas y la vulva, de un rosa más claro que el resto del cuerpo.

En esta ocasión no vemos el rostro de la figura, sin embargo, la posición de su cuerpo parece suficientemente reveladora. La de Wesley la hemos incluido aquí, en lugar de en *Cuerpos voluptuosos*, por la semejanza con la anterior.

En el *Grupo temático 51. Personajes en momentos de abandono erotizado*, hemos reunido cinco obras que representan a varias figuras yacientes, desnudas o escasamente vestidas y con las piernas separadas. Tres de ellas están tumbadas sobre sábanas, apoyadas sobre espacios mullidos; mientras que la de Uglow yace sobre una superficie rígida y la de Hotere no ofrece datos. En esta ocasión las protagonistas no parecen contorsionadas en pleno éxtasis, sino que tienen una disposición corporal más relajada. Parecen momentos de relax posteriores al placer o, tal vez, sueños eróticos; por ejemplo, las de Uglow y Arzt encajarían bien en esta última interpretación.

**Fig. 383. *Femme nue couchée* de André Dunoyer de Segonzac (Boussy-Saint-Antoine, 1884 - París, 1974).** Está constituida por una línea negra sobre fondo claro, que se multiplica produciendo cierta sensación de movimiento. Aunque, por otra parte, la disposición de la figura, bien apoyada, no parece propensa al movimiento. Representa a una mujer desnuda, con calcetines y una prenda arrugada en su cintura, las piernas y los brazos separados y la cabeza hacia atrás. Su actitud laxa, pero con la falda subida o la camiseta bajada, podría sugerir que se trata de una mujer que acaba de concluir algún tipo de actividad sexual.

**Fig. 384. *Root five nude* de Euan Uglow (Londres, 1932 - Wandsworth, 2000).** Es una pintura figurativa en la que el cuerpo claro de la protagonista se destaca contra la intensidad del azul del fondo y el suelo, en este caso más neutro. El fondo está solucionado mediante superficies planas de color y dibujo a línea; mientras que la figura está pintada con el característico estilo del artista, que combina la línea con planos de color de tamaño variable. Si atendemos a la parte superior de su cuerpo observamos cómo esta aparece plácidamente tumbada, abandonada a su propio peso.

Sin embargo, el resto de su anatomía alberga cierta tensión o fuerza, una de las piernas se levanta haciendo su entrepierna más visible y girando la zona de la pelvis en dirección al espectador. Advertimos cómo su pubis se destaca del resto del cuerpo por tener un tono más oscuro y, además, al situarse más o menos hacia la mitad de la composición, centra la mirada sobre dicha zona. La escena podría sugerir que el sueño o el inconsciente abocan a esta mujer a disponer sus piernas de esta manera.

**Fig. 385. *Untitled* de Frank Lobdell (Kansas City, 1921 - Palo Alto, 2013).** Aquí podemos ver una línea negra quebradiza y diversas aguadas que definen una figura humana y un colchón. Esta mujer, completamente abierta de piernas y con la espalda arqueada, se sitúa al borde del colchón de manera que su cabeza cuelga, tal vez en un momento de placer. La inclinación hacia abajo del colchón y de la figura acentúa la sensación de caída y de falta de estabilidad.

**Fig. 386. *Woman* de Ralph Hotere (Mitimiti, 1931 - Dunedin, 2013).** Es un dibujo a tinta realizado con un trazo decidido. Esta escena sintética muestra a una mujer tapada con una tela de rayas que, como la anterior, se dispone con las piernas separadas y la cabeza inclinada hacia detrás. En ninguno de estos dibujos que hemos analizado podemos afirmar que se trate de expresiones ligadas al placer, sin embargo, las hemos incluido porque hacen acopio de un tipo de postura corporal recurrente y coincidente con las que sí se muestran en éxtasis.

**Fig. 387. *Dreaming girl* de Ralf Arzt (Estocolmo, 1963).** Muestra un punto de vista cenital en el que una mujer joven se dispone diagonalmente con el cuerpo contorsionado. Los tonos claros que predominan en la escena le confieren un aspecto romántico y delicado, mientras que los negros intensos de la ropa interior y el rojo de su cabello centran la mirada. Está tumbada sobre sus piernas dobladas, arqueando el cuerpo hacia uno de los costados. Uno de sus brazos se levanta sobre la cabeza y el otro se posa sobre el estómago, indicando una apertura y el otro cierto recogimiento. La ropa interior provocativa, el rostro con los ojos cerrados y la boca entreabierta, así como su postura corporal que, refleja disponibilidad, pero, a la vez, cierta timidez, cargan la escena de connotaciones sexuales. Por último, señalar que la imagen recuerda a cierto tipo de anuncio publicitario de ropa interior protagonizado por hermosas jóvenes semidesnudas y sexualmente predisuestas. Produce una impresión de pulcritud e idealización que son, también, frecuentes en este medio.

En el *Grupo temático 52. Personajes tumbados con la espalda arqueada*, continuamos analizando obras protagonizadas por figuras, en general, desnudas y horizontalmente emplazadas. No obstante, la actitud corporal de las que ahora nos ocupan refleja mayor tensión que las anteriores, constatamos cómo se reiteran las curvaturas exageradas de la columna vertebral. Otro elemento que también se repite es la separación de los brazos del cuerpo y la elevación de uno o

de ambos sobre la cabeza; así como la proyección de la cabeza hacia atrás. En la mitad de las obras el rostro de la protagonista no se revela, bien porque queda fuera de la composición, por la postura de la representada o por las peculiaridades de la solución plástica.

**Fig. 388. *Beautiful Rafaela* de Tamara de Lempicka (Varsovia, 1898 - Cuernavaca, 1980).**

Es una pintura de formas sintéticas. El cuerpo de la protagonista está solucionado mediante volúmenes escultóricos, sin embargo, esta dureza se atenúa con el modo de tratar su superficie, pintada con degradados. De este modo, produce una sensación paradójica que oscila entre la dureza de su estructura y la suavidad de su piel. Asimismo, podemos observar que los pezones están práctica o totalmente ausentes, acentuando la impresión de cuerpo artificial. Hay una clara idealización, a la vez que síntesis, de la figura. Los contrastes son tan agudos que su cuerpo parece estar flotando en el aire y no apoyado sobre la superficie gris. La gama de color utilizada es reducida, otorgando así protagonismo a la representada, pintada en tonos cálidos; y a los rojos de la tela y de los labios, color que en este contexto parece albergar connotaciones eróticas.

La protagonista se halla diagonalmente dispuesta, cortada por ambos extremos, con las piernas juntas y la espalda girada y echada hacia detrás. Uno de sus brazos lo levanta sobre la cabeza, con los ojos cerrados y una carnosa boca carmín, y con la otra mano acaricia uno de sus senos. La pose de esta mujer parece premeditada y destinada a la provocación/sedución.

**Fig. 389. *Composición para rojo* de Alfredo Araujo Santoyo (Bogotá, 1972).** Es una pintura figurativa con un color contrastado, donde los rojos y negros adquieren protagonismo. Se centra en la representación del torso arqueado de una mujer desnuda, que se sitúa cabeza abajo en una de las diagonales de la obra. Además, nos fijamos en su cabeza tendida hacia atrás, sus pechos erectos y las piernas separadas, con la pelvis ligeramente girada hacia el espectador. El fondo, pintado en tonos naranjas, se refleja en el cuerpo de la figura y transmite sensación de calor, como si fuese fuego; pudiendo así establecer una analogía entre este elemento y el deseo sexual de la representada, aunque también con la idea del infierno o del pecado sexual. A pesar de que el cuerpo representado se corresponde con los ideales contemporáneos de belleza, el modo de solucionar la carne resulta bastante sucio y confuso, alejando así al personaje de visiones idealizadas o dulcificadas como la que encontrábamos en la de Lempicka.

**Fig. 390. *Imi 88* de Nathan Oliveira (Oakland, 1928 - Stanford, 2010).** La siguiente representación idea un cuerpo, también arqueado, pero esta vez posicionado de perfil. Es una obra sobre fondo blanco en la que distinguimos una mancha aguada en tonos marrones, que ha sido perfilada con un carboncillo definiendo algunas de sus partes. Este personaje, en posición que recuerda a las anteriores, con las piernas colgando, los brazos levantados y la curvatura de la espalda muy acentuada, parece estar en un estado de tensión máxima. Asimismo, podemos observar que uno de sus brazos se posiciona de manera similar al del personaje de Lempicka.



**Fig. 391. *Zonenumkehr* de Martin Schnur (Vorau, 1964).** Es una obra pintada con una resolución realista, pero con un aspecto surrealista. La obra se divide en dos zonas reuniendo dos escenas que aparentemente no guardan relación entre sí, la superior de tamaño más grande representa un reflejo acuático de un entorno vegetal; mientras que la restante muestra a una mujer tendida sobre el suelo de una estancia. La superposición de estas dos imágenes produce un efecto de opresión, la figura tiene un espacio reducido sobre su cuerpo y ese motivo conformado por agua parece venirle encima. No obstante, la razón que nos ha llevado a seleccionar esta obra es la postura del personaje, así pues, nos fijaremos ahora en esta última. Vemos a una mujer situada en el único espacio iluminado de la estancia, efecto que le otorga protagonismo pero que también produce cierta sensación de misterio. Su cuerpo, agitado, refleja tensión; podemos verla reflejada en su pie estirado, su espalda, brazos o cabeza. Este personaje es el único que está vestido y de esta escena queremos señalar su posición, que recuerda a las anteriores y sitúa también uno de sus brazos por encima de la cabeza.

**Fig. 392. *El baño de la mimada* de Iran Lomeli (México, 1972).** Es una obra figurativa de apariencia un tanto ingenua o poco natural. Toda la escena está bañada por un tono azul conformando, así, una atmósfera fría. Muestra una escena interior en la que podemos ver una habitación con una cama, varios muebles, un par de retratos en la pared (tal vez el padre y la madre como presencias supervisoras; o quizás, ella y su esposo) y una bañera de pequeño tamaño. El personaje principal es una joven desnuda con el cuerpo contorsionado, las piernas separadas y expresión de felicidad en su rostro. La tensión o movimiento contenido que expresa su cuerpo puede emparejarse con las ondas que describen sus cabellos, con las del agua o con las arrugas de la manta sobre la que se apoya. Se destaca por el efecto de la iluminación y podemos ver cómo su cabeza se rodea de pequeñas flores blancas. En uno de los laterales de la escena asoma una mujer de edad avanzada que vierte el agua en la tina mientras dirige su vista hacia la muchacha, a quien parece observar con desaprobación, pero sin autoridad para inmiscuirse. Quizá podamos ver en la boca de la vasija, conformada por un reborde blanco con forma triangular e un interior oscuro del que emerge un chorro de agua, un *tropo* del sexo de la chica, que no se muestra, pero está presente y sugerido por su expresión corporal. Ambas tienen, además, una tonalidad semejante.

**Fig. 393. *Untitled (Nude 33)* de George Condo (Concord, 1957).** Esta obra hace uso de un lenguaje figurativo caricaturesco. Vemos un personaje dispuesto horizontalmente, con una de las piernas flexionadas y ambos brazos estirados por detrás de la cabeza; aparece totalmente desnuda, a excepción de unas medias estampadas brillantes. Estas últimas en lugar de ser finas y transparentes, son opacas y con aspecto plastificado. Está cortada a la altura de los brazos y de las piernas concediendo, así, mayor importancia a la zona del tronco. Su cuerpo, además de recordar a las ofertas sexuales de las Venus u Odaliscas, presenta una exagerada lordosis que funciona

como un indicativo de su ansiedad sexual. Mientras que la mitad inferior se muestra de perfil, la superior lo hace frontalmente, acentuando así la intensidad de la torsión y de la tensión. Contrasta la accesibilidad sexual reflejada en su disposición corporal con la presencia de su rostro monstruoso, que parecería más inclinado a espantar al espectador que a invitarle a acercarse. Lo más característico de esta pintura es este rostro esperpéntico del personaje, con la nariz verde de payaso, unos enormes ojos circulares con sombra azul y una boca de oreja a oreja. En esta ocasión la seducción adquiere matices ridículos, tal vez amenazadores, ya que el rostro de la figura no resulta precisamente tranquilizador. Asimismo, cabe señalar que es la única que mira al espectador. Mientras las restantes parecerían, en principio, no ser conscientes de su intimidad vulnerada, esta representa su papel de manera lúcida. Además, podemos fijarnos en cómo los dibujos del fondo describen formas geométricas que tienen un punto en su centro, pueden funcionar como *tropos* reiterados de la mirada de la protagonista, multiplicando así, en el espectador, la sensación de estar siendo observado.

**Fig. 394. *Pic03* de Charles Cohen (Nueva York, 1968).** Concluimos este grupo con dos imágenes no pictóricas que queremos incluir porque manifiestan una actitud más evidente y estereotipada, muy recurrente en el medio publicitario. Ambas muestran a mujeres jóvenes con cuerpos esbeltos, con la espalda arqueada, los pechos destacados y las piernas flexionadas. Están dispuestas horizontalmente, vistas casi de perfil, desnudas y con zapatos de tacón.

Cohen es un fotógrafo norteamericano en cuya obra abundan las imágenes que combinan siluetas blancas con fondos fotográficos y en color. *Pic03* forma parte de una serie denominada *Buff* y representa la silueta blanca de una mujer con pechos grandes y prominentes y cintura estrecha, sobre un fondo conformado por una tela de leopardo, otra de tigre y varias flores amarillas y hojas verdes. En esta ocasión tanto las flores como los estampados se incluyen con un sentido erótico.

**Fig. 395. Publicidad de Ives Saint Laurent.** Es una imagen de una campaña publicitaria de Ives Saint Laurent para el perfume *Opium*. Sobre un fondo oscuro de terciopelo azul, que denota elegancia y sofisticación, se destaca el clarísimo cuerpo de la modelo, cuya ausencia de marcas, músculos y color le confiere una apariencia artificial. Lleva únicamente unas sandalias de tacón y varias joyas doradas que le otorgan un aspecto chic y elegante; al tiempo que decoran su desnudez y acentúan su erotismo. Su cuerpo se arquea mientras proyecta la cabeza hacia atrás, abriendo la boca, cerrando los ojos y agarrándose uno de los pechos. La tez pálida, el maquillaje exagerado y el cabello pelirrojo recuerdan al estereotipo de la mujer fatal.

En el *Grupo temático 53. Personajes con la espalda arqueada II*, hemos reunido cinco obras en las que aparecen representados diversos personajes con las piernas abiertas, las cabezas echadas hacia detrás o las espaldas arqueadas. Al menos en tres de ellas podemos ver cómo la

cabeza cuelga en el aire amenazando la estabilidad del personaje y posibilitando que la flexión de su espalda sea más exagerada. Las dos primeras se muestran más estáticas, abandonadas y en razón de sus posturas corporales se podría conjeturar que están en momentos previos o posteriores a una práctica sexual. Las restantes aparecen representadas en momentos de éxtasis y mayor tensión, y parecen claramente movidas por un deseo de tipo sexual. En todas ellas las protagonistas se presentan en solitario. La sexta, de Dumas, dista mucho de las precedentes, aunque también muestra un momento de placer intenso.

**Fig. 396. *Odalisque* de Karl Weschke (Taubenpreskeln, 1925 - Hayle, 2005).** En esta escena de casi dos metros de alto y colorido escaso, podemos distinguir la figura del fondo por el cambio de cromatismo; aunque el modo de solucionar las dos superficies es similar, de manera que en algunas zonas ambos elementos parecen fusionarse. El espacio está conformado por pinceladas de tonos marrones y amarillos de diversos matices, mientras que en el personaje predominan los blancos. Advertimos que la zona en la que este último adquiere mayor luminosidad es en los genitales, resaltando su presencia. Las formas se definen con línea negra, en general, recta en el fondo y curva, más orgánica, en la figura. Representa un personaje dispuesto diagonalmente sobre el suelo, que ocupa la parte inferior de la composición. Su actitud corporal parece un tanto abandonada, con las piernas separadas y los brazos por detrás de la cabeza. Esta Odalisca ya no se muestra de perfil, insinuante, como las Venus, sino que su caracterización sexual resulta mucho más evidente. Su postura corporal podría representar un estado de descanso post-sexual o funcionar como una pose tipo que vinculada al deseo sexual se registra como un reclamo o invitación.

**Fig. 397. *Pulsion I* de Serge Strosberg (Amberes, 1966).** Es una pintura figurativa realizada con colores claros, bastante apastelados; aunque destacan algunos oscuros como el pelo, el vello púbico o el pezón. La escena muestra un mueble, parece una cama, cuyos lados se disponen diagonalmente respecto al formato. Tumbada sobre una sábana amarilla observamos una mujer desnuda y un tejido blanco de pelo. Esta, con el cuerpo en torsión y las piernas dobladas, tiene la cabeza colgando al borde del colchón, mientras dirige una mirada de reojo y mantiene la boca abierta. Asimismo, podemos constatar cómo una de sus manos se aproxima a la entrepierna. Tanto la posición de su cuerpo como la tensión que refleja, parecen indicativas de un deseo de tipo sexual. Por último, cabe señalar la extraña impresión que produce el gran tamaño de la cama en relación a la pequeñez de la figura. Asimismo, la protagonista también produce una impresión de desproporción, su cabeza parece excesivamente grande.

**Fig. 398. *Delano #4* de Peter Stanick (Pittsburgh, 1953).** Aquí podemos ver cómo la expresión de la figura se hace mucho más evidente. Esta pintura digital, compuesta por diferentes planos de tintas lisas, se divide en dos escenas. A la izquierda podemos ver un edificio alto sobre el que se

añade una flecha y un círculo para destacar una ventana. A la derecha observamos a una mujer en ropa interior y con la cabeza hacia abajo, tiene las piernas dobladas, los ojos cerrados y la boca abierta; todo ello parece indicar que se halla en un momento de clímax. Su postura, poco estable, junto con la inclinación de la estancia, produce una sensación de inestabilidad, de movimiento.

**Fig. 399. *The bed, the chair, touched* de Eric Fischl (Nueva York, 1948).** Esta obra es parte de una serie titulada *The bed, the chair,...*; en la mayoría de las pinturas que conforman este grupo podemos ver escenas interiores protagonizadas por personajes, en general, desnudos y en las que aparece una o varias butacas blancas estampadas con motivos rojos. En la que nos ocupa vemos una estancia escasamente iluminada en la que la luz entra por la derecha. Se trata de un dormitorio con una cama amplia con las sábanas revueltas, sobre la misma vemos a una mujer desnuda con la espalda arqueada, las piernas flexionadas, los brazos extendidos y la cabeza colgando al borde del colchón. La lámpara de la izquierda y la butaca del primer plano describen una diagonal, que contiene a la figura y acentúa la sensación de caída. El rostro está desenfocado, indicando movimiento. Advertimos cómo la banda roja que asoma por la derecha apunta directamente a los genitales de la mujer.

**Fig. 400. *The woman* de Xenia Hausner (Viena, 1951).** Es una pintura colorista de gran tamaño, mide dos metros en el menor de sus lados y está pintada a base de manchas o toques de color de diferentes tonos que le confieren un aspecto un tanto impresionista. La escena muestra un sofá con diversas almohadas de colores variados, advertimos que aquellos más saturados, el amarillo y el naranja, se sitúan bajo la figura resaltando su cuerpo. Sobre estos se tiende una mujer desnuda con las piernas separadas y cuya cabeza y brazos cuelgan en el aire. De la mitad de la composición hacia abajo los elementos se disponen de modo casi paralelo a los límites del soporte, contrastando con la composición diagonal de sus brazos y acentuando así la sensación de caída. La posición de su cuerpo, junto con la expresión de su rostro, con los ojos y la boca muy abiertos, pueden interpretarse como una expresión de placer.

**Fig. 401. *Pleasure* de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).** En esta acuarela el cuerpo de una mujer a base de aguadas se recorta contra un fondo blanco. Aquí, la protagonista también tiene las cervicales totalmente dobladas hacia detrás, sin embargo, se mantiene en posición vertical.

En esta serie de grupos temáticos hemos tenido ocasión de analizar diversas obras en las que el placer sexual de las protagonistas es motivo de representación. Como ya hemos mencionado anteriormente, no todas las obras seleccionadas muestran personajes en una coyuntura orgásmica, sino que algunas de ellas parecen extasiadas, retorcidas, por el deseo o por la consumación del placer. Reparamos en que la mayor parte de ellas están desnudas, aunque en ocasiones portan prendas como medias o ropa interior. En general se disponen sobre camas, sofás,

sillones, sillas o colchones, aunque también hay alguna que parece tendida sobre el suelo o algún lugar sin determinar.

Podemos percibir y distinguir diferentes modos de representar a las protagonistas. Gran parte de ellas permanecen ausentes —al menos en apariencia—, ensimismadas y ajenas a cualquier presencia ajena. Asimismo, podemos observar otras más ambiguas, en las que la actitud del personaje puede resultar estereotipada o poco natural, sin embargo, no dan muestras de saberse observadas. Este podría ser el caso de obras como la de Wesselmann, Stanick (*1PM-2PM*), Ralf Arzt o Lempicka. En muchas de estas obras el placer o deseo sexual que reflejan estos personajes no se muestra exclusivamente como un goce particular, sino que funciona como un mecanismo que hace más accesible a la figura. En ocasiones se convierte en un reclamo o manera de señalar la predisposición sexual. Tal sería el caso de pinturas como las de Chandler Christy, Klasen, Morales o Stanick. Por el contrario, hallamos otras en las que el personaje representado no solo se sabe observado, sino que parece adoptar su pose con objeto de seducir al ojo que lo contempla. Así, algunos de estos éxtasis se asemejan a poses estereotipadas, una oferta sexual del tipo más obvio. Podemos, por ejemplo, reparar en las pinturas de Phillips (*Cromo*), Klasen, Chandler Christy o Condo. No obstante, también encontramos alguna en la que la protagonista, de manera manifiesta, dirige su mirada hacia el espectador, como sucede con el tragicómico personaje que idea Condo. Y en menor medida, en las de Chandler Christy y Hausner, que dirigen la dirección de su mirada al espectador, pero esta parece perdida, carece de la intensidad de la anterior. Algunas de las obras se representan de tal manera que el espectador parece un voyeur accediendo a un momento privado. Sensación que podemos percibir en las obras de Wesley (*Woman on her back N<sup>o</sup>1*), Joffe, Vance, Schnur o Fischl.

Si continuamos haciendo alusión a las poses mantenidas, cabe señalar cómo hay algunos rasgos que se repiten en muchas de las obras, gestos o expresiones a los que se recurre para expresar determinadas sensaciones. Por ejemplo, la apertura de la boca, el cierre de los ojos, el arqueamiento de la columna, la proyección de la cabeza hacia atrás o la elevación de los brazos por detrás de la cabeza. Los genitales se muestran con frecuencia y los senos están presentes en casi todas las escenas.

Todas ellas son mujeres jóvenes y la mayor parte tienen cuerpos delgados, a excepción de la de Saville y, en menor medida, la de Corinth. Podemos contemplar diferentes maneras de representar el aspecto de la piel. Aquellos que producen imágenes más sintéticas tienden a solucionarla mediante planos lisos de color, como sucede en las obras de Wesley, Wesselmann o Stanick. En otras ocasiones vemos como la superficie se idealiza convirtiéndose en algo delicado y homogéneo. Asimismo, hallamos otras en las que se concede mayor importancia a los significantes plásticos como el gesto, la materia o la pincelada, de manera que esta presencia es

constatable en la superficie.

No podemos decir que la mayoría de estas obras hagan hincapié en la representación de un cuerpo bello, pero lo que sí hacen es reproducir cuerpos bien proporcionados que, aunque no se presenten con una mística idealizada, sí responden a cierto tipo de patrón corporal.

### 5.2.1.3. Ostentación genital cercana al éxtasis

Este apartado se conforma de cuatro grupos temáticos en los que podemos observar diversos personajes que exhiben o muestran sus genitales de manera manifiesta, aunque en algunas de ellas se insiste sobre las nalgas. De manera similar a como sucedía en la sección precedente, algunas de estas figuras parecen retratadas en pleno frenesí pasional; otras se muestran tensas, como si estuviesen deseosas de sexo; mientras que las hay también que, representadas en posturas sexualmente sugerentes pero abandonadas, parecen, tal vez, exhaustas tras el goce.

En las seis obras que conforman el *Grupo temático 54. Personajes recostados con las piernas separadas*, podemos ver un rango variado de personajes tumbados o recostados cuyos genitales son visibles para el espectador. Podemos advertir cómo el descanso de las protagonistas, que permanecen con los ojos cerrados como si durmiesen, no es un reposo cualquiera, sino que en todas ellas implica una apertura de piernas que hace posible contemplar la vulva. La mayoría se muestra con las piernas separadas, la cabeza ladeada y los ojos cerrados. En general, parecen personajes bastante pasivos, abandonados en actitudes sexuales, quizá exhaustas o tal vez expectantes, mostrando su sexo como reclamo. Precisamente, esta falta de potestad que caracteriza a muchas de estas figuras funciona, a menudo, como aliciente sexual, su disponibilidad resulta menos problemática, es más, no ofrecen ningún tipo de resistencia.

**Fig. 402. *Untitled* de Richard Diebenkorn (Portland, 1922 - Berkeley, 1993).** En las dos primeras obras que conforman este grupo podemos ver dos personajes semidesnudos, con las piernas separadas y la cabeza abandonada a su peso. Ambas mujeres tienen una actitud bastante desidiosa, apoyadas contra las almohadas. Advertimos cómo sus cuerpos desnudos se muestran al espectador casi frontalmente, son objeto claro de contemplación; mientras que sus rostros y miradas se apartan, bien hacia atrás, bien hacia un lado, resaltando así su falta de autonomía. En esta ocasión, la relativa frontalidad de las representadas no es un mecanismo tendente a subrayar su potestad sino un modo de hacer sus cuerpos más visibles y accesibles. Como ya hemos repetido en varias ocasiones, sus posturas, así como la exhibición de sus caracteres

sexuales, confieren a su descanso un tono sexual. O están sexualmente exhaustas o se trata de una pose cuya pasividad es motivo de reclamo.

La de Diebenkorn es una aguada con carboncillo, podemos ver zonas realizadas con grises claros y transparentes, así como otras zonas más oscuras realizadas con trazos negros de carbón.

La escena muestra una figura vista desde arriba, recostada sobre un colchón, situada a la derecha y cortada por este lado y el opuesto. Los negros son utilizados para resaltar elementos como la ropa interior, los zapatos o el sexo. Observamos cómo sujeta una de sus rodillas con la mano, evidenciando así que su abandono es parcial.

**Fig. 403. *Untitled (Kasha)* de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962).** Es una obra figurativa pintada en tonos cálidos que mantiene un tono bastante uniforme, de modo que los oscuros no cobran mayor protagonismo. El colorido apastelado, así como la falta de contrastes acentuados, confiere a la escena un aspecto un tanto blando y cierta indefinición, en algunas partes figura y fondo parecen confundirse. Está pintada con una pincelada suelta cuyo rastro y materia podemos distinguir<sup>65</sup>. Asimismo, podemos constatar cómo algunas zonas tienen mayor definición, como el pecho, el sexo o parte de las piernas; mientras que otras, como el rostro, son más imprecisas. En esta ocasión vemos una mujer desnuda vestida únicamente con una bata estampada de colores. La iluminación, que entra desde la izquierda, resalta determinados brillos en algunas zonas de su cuerpo, confiriendo a la escena un aspecto un tanto kitsch. Aquí ya no observamos pies, ni brazos, ni manos; sino que se destacan el sexo, el pecho y un rostro indefinido en el que únicamente distinguimos unos ojos cerrados.

**Fig. 404. *Nude* de Luciano Castelli (Lucerna, 1951).** En las obras de Castelli y Diebenkorn podemos ver dos personajes tumbados, con los ojos cerrados y el sexo visible y próximo al espectador. La actitud corporal de una y otra es muy diferente, pero como sucedía en las anteriores, su descanso se reviste también de connotaciones sexuales.

La del primero es una obra sobre papel en la que podemos distinguir un fondo claro sobre el que se superpone el dibujo, realizado con línea negra y diversas pinceladas de colores variados.

Los negros se utilizan para destacar algunas zonas como la media, el cabello o la sombra de uno de los brazos y contribuyen a que la mirada no se disperse demasiado. En general, la escena resulta bastante caótica y contrasta la agitación de las pinceladas con la quietud de la figura.

El movimiento y el color de estos trazos pueden transmitir cierto aire festivo. En cuanto al motivo representado, vemos un plano próximo y recortado por los laterales de una mujer desnuda cuyo sexo se sitúa en primer plano y está rodeado de varias pinceladas de colores. Su postura corporal parece revelar cierta inquietud de tipo venal. Por un lado, mantiene las piernas abiertas mientras cruza sus brazos por encima del estómago, juntando así sus pechos y haciéndolos más visibles.

---

<sup>65</sup> En la página web de *Christies* podemos hacer uso de una herramienta de aumento para ver la obra en detalle.

Por otro lado, vemos un rostro ladeado con los ojos cerrados y unos voluminosos labios destacados con el uso del rojo.

**Fig. 405. *Untitled* de Richard Diebenkorn (Portland, 1922 - Berkeley, 1993).** Es una obra realizada con aguadas y un dibujo a carboncillo, compuesto por trazos agitados que se reiteran en la mayor parte de las zonas. Lumínicamente la escena se divide en dos partes, un fondo oscuro realizado con aguadas sobre el que se superpone una figura y un colchón en tonos claros. La protagonista parece una chica joven descansando plácidamente, podemos reparar en la expresión tranquila de su rostro. No obstante, el gesto de separar sus piernas ofreciendo su sexo no es, desde luego, una decisión ingenua o inocente. La figura parece desproporcionada, su cuello y tronco son demasiado largos, mientras que sus piernas causan la sensación contraria.

**Fig. 406. *Untitled* de Frank Lobdell (Kansas City, 1921 - Palo Alto, 2013).** Es un dibujo realizado en la misma década que el anterior y combina aguadas de diferentes intensidades con trazos agitados, que se acumulan señalando zonas sombreadas. Asistimos a una escena recortada y vista ligeramente desde arriba que muestra a dos mujeres desnudas sobre una cama. Una yace horizontalmente, mientras que la otra se apoya sobre su cuerpo posicionándose frontalmente al espectador con las piernas abiertas. El triángulo púbico se subraya en ambas mediante la intensidad de los negros. Al fondo un espejo muestra parte de la visión, a la que quien contempla, no accedería en condiciones habituales. Por último, nos interesa subrayar el abandono erótico, que parecería sugerir algún contacto sexual.

**Fig. 407. *Clinical study toward a heroic-erotic monument in the academics comic style* de Claes Oldenburg (Estocolmo, 1929).** Es un dibujo surrealista a tinta negra sobre fondo blanco, caótico y abigarrado, en el que podemos ver zonas más trabajadas, con mayor número de trazos, así como otras meramente esbozadas. En la parte superior observamos un conjunto de figuras que conforman una composición triangular. En el centro distinguimos a una chica semidesnuda, con medias y zapatos de tacón. Tiene la cabeza ladeada y los ojos cerrados, como si estuviese dormida, sin embargo, mantiene las piernas separadas y una mano próxima a la entrepierna. Además, podemos percibir un pequeño charco bajo sus genitales. En la parte de la izquierda vemos un gran pene y a horcajadas una mujer que blande una espada. El resto de la composición se conforma de varias figuras más; por ejemplo, a la derecha vemos otra, con las piernas separadas y un pene cercenado en su mano. Sobre ella hay otra tumbada de espaldas y el culo proyectado. Alrededor podemos discernir diversas escenas de sexo, penetraciones, felaciones o fragmentos anatómicos. Cabe señalar la sobredimensión del tamaño de algunos de los penes. Esta maraña, multiplicación de órganos y actividades sexuales de carácter fantástico causan la impresión de un deseo obsesivo y reiterativo; en ocasiones teñido de sadismo. Un mundo erótico protagonizado por personajes mujer, en el que la presencia de varones se reduce al glande. La impresión que produce este



mundo fantástico integrado por mujeres es la de cierta avidez sexual compartida genéricamente, así ideada desde el patriarcado para satisfacer las fantasías sexuales de los varones.

El *Grupo temático 55. Personajes en momentos de placer III*, se constituye por diez obras realizadas con estilos y procedimientos muy diferentes, que abarcan desde la pintura hasta el dibujo, pasando por el grabado. Al margen de esta heterogeneidad, en esta selección de obras podemos observar diversos personajes mujer con las piernas separadas de manera intencionada. El sexo es claramente visible, aunque en una está velado con ropa interior y en otras reducido a formas geométricas o suprimido, no obstante, es destacado o señalado mediante otros mecanismos. En la mayoría podemos ver los rostros de las representadas, además, observamos personajes con expresión facial extasiada y la boca abierta; en las restantes este dato es suprimido. Dos se presentan manipulando sus genitales con las manos, mientras que la de Amer tiene una de sus manos próxima a la vulva y en la de Bayros un mono introduce un objeto en el sexo de la protagonista.

**Fig. 408. *In the studio, "Oh darling, it's as though your tongue and the ivory handle of my parasol were meeting within my body! Ah, I'm coming!"* de Franz von Bayros<sup>66</sup> (Zagreb, 1866 - Viena, 1924).** Es una composición recargada que combina zonas despejadas con otras profusamente detalladas. El autor compagina el uso de planos blancos y negros de manera equilibrada, destacando determinadas zonas y centrando la atención. La calidad de la línea cobra una presencia muy importante y aunque varía de grosor, en general, es fina y delicada, a menudo, ornamental. La escena representa el interior de un estudio con una gran cristalera al fondo. A la izquierda, delante de un tapiz de flores, vemos un caballete con una pintura enmarcada que posee una moldura ancha y tallada. Aunque solo vemos una parte, podemos distinguir un paisaje natural con dos figuras desnudas interactuando. Tapando parte de dicha obra, sobre una mesa laboriosamente tallada con motivos sexuales explícitos, se sitúan las dos protagonistas. La figura principal está tumbada sobre la mesa con la espalda arqueada y las piernas separadas, al tiempo que su vestido se eleva dejando el cuerpo desnudo visible. Parece una chica joven, sin apenas pecho ni vello púbico. Al otro lado de la mesa otra joven de cabellera larga se inclina sobre su boca. En un cojín sobre el suelo hay un mono con un lazo que eleva una sombrilla cuyo mango introduce en los genitales de la protagonista. En un primer plano se destacan los útiles del pintor.

<sup>66</sup> Esta obra forma parte del portafolio: *Die Grenouillère. In the studio, "Oh darling, it's as though your tongue and the ivory handle of my parasol were meeting within my body! Ah, I'm coming!"*. Que podemos traducir al español como: *Die Grenouillère. En el estudio, "¡Oh cariño, es como si tu lengua y el mango de marfil de mi sombrilla se encontraran dentro de mi cuerpo! ¡Ah, me corro!"* (Traducción propia)

**Fig. 409. *Girl in black dress with her legs spread* de Egon Schiele (Tulln an der Donau, 1890 - Viena, 1918).** Es una obra sobre papel con grandes contrastes entre los blancos y los negros, en la que la pintura se aplica, por lo general, de manera diluida y gestual. Observamos a una mujer desde arriba, inclinada ligeramente hacia la diagonal y ajustada a los límites del soporte. Está vestida con ropa oscura y tumbada sobre su espalda con la cabeza inclinada hacia detrás y la boca entreabierta. Las piernas, adornadas con lazos rojos, se flexionan y separan dejando visible un sexo desnudo y sin vello, rodeado de tonos blancos que intensifican su presencia. Esta zona se empareja cromáticamente con la de la cabeza.

**Fig. 410. *Weiblich und männlich II* de Árpád Szabados (Szeged, 1944 - Budapest, 2017).** Muestra parte de una figura con las piernas abiertas, combinando elementos figurativos con otros de carácter más abstracto. En *Weiblich und männlich II*, que en español podría traducirse como *Femenino y masculino II*, podemos distinguir dos zonas de interés. Por un lado, la parte clara, sobre la que se dibujan unas piernas con un trazo marrón y se subraya el triángulo púbico mediante la aplicación de una mancha de color amarillo, único color llamativo de la composición. Por el otro, vemos una mancha informal, de un negro profundo, sobre la que se dibujan diversos grafismos blancos de grosor estrecho. El dibujo es esquemático, pero podemos distinguir unas largas y finas piernas peludas coronadas por dos testículos y un pene. Siguiendo el título, podemos ver cómo lo femenino, de contorno y factura más suave y redondeada, se sitúa a ras de suelo; mientras que lo masculino, de aspecto más agresivo, se posiciona sobre la anterior, dominando la escena con el glande erecto. En esta obra, así como en las de Fuentes y Berning, contemplamos varios personajes cuyos rostros no se muestran, en cambio, sus genitales adquieren protagonismo.

**Fig. 411. José Fuentes (Torrellano, 1951).** Recordemos que este artista creía que las nuevas tendencias estéticas estaban minando el vello púbico de las mujeres, reduciendo así su poder de seducción sexual sobre los varones. Este es un grabado en el que algunas zonas adquieren volumen. Dibujada con una tinta roja vemos una silueta con las piernas abiertas y la cabeza hacia detrás, parece retorcerse de placer. Sus dimensiones corporales resultan poco armónicas, podemos, por ejemplo, fijarnos en el tamaño de sus piernas y de sus pies. Desproporcionada es también la longitud de su vello púbico, que contrasta con la calvicie de su cabeza y que, además, cobra vida y se extiende capturando ranas con sus mechones. Podemos advertir cierto emparejamiento entre la manera de disponer el cuerpo de la figura y la de las ranas. Nos fijamos sobre todo en el animal situado a la derecha, sobre su pie; la disposición de su cuerpo, con la cabeza echada hacia atrás parece similar a la de la protagonista, no obstante, la posición de las extremidades inferiores está invertida. Cabe señalar que, pese a la destacada presencia de la zona genital, la vulva no es mostrada sino únicamente esbozada por el hueco dejado por el vello.

**Fig. 412. Jean Giraud Moebius (Nogent-sur-Marne, 1938 - París, 2012).** Fue un célebre artista conocido por sus ilustraciones y cómics. La que nos ocupa está realizada con una delicada línea negra sobre fondo blanco, en la que la sensación de volumen es creada mediante la dirección, la continuidad, o no, y el grosor de dicha línea. Asimismo, advertimos zonas más oscuras, negras, que atraen la mirada hacia esos puntos. Podemos dividir la escena en dos partes, ambas protagonizadas por personajes; por un lado, la mujer que se supone real y, por el otro, una representación bidimensional colgada sobre la pared. Comencemos por la que está en un primer plano. Sobre el suelo se apoya una mujer joven con falda y zapatos de tacón, tiene la camiseta subida, dejando al descubierto unos voluminosos pechos y de modo similar, la parte inferior muestra sus genitales, frontal y abiertamente, resaltados por el vello negro. Su postura corporal y su expresión facial indican aburrimiento, apatía; mientras que la ostentación de sus zonas erógenas parece una clara oferta sexual. Advertimos, también, la presencia de una larga vara, tal vez se trate de una heroína de cómic. Al fondo, en un tamaño mucho mayor, vemos la representación de otra figura. Se trata de una mujer tumbada y vista desde arriba, que con una mano se agarra un pecho y la otra la dirige a su entrepierna. Su rostro, cuya presencia se destaca por el empleo del negro, muestra unos ojos cerrados y una boca abierta; parece que está masturbándose. Destaca la confrontación entre ambas, la del fondo que refleja un disfrute placentero y la que está sentada, con aspecto desganado, pero exhibiendo su cuerpo a modo de reclamo sexual.

**Fig. 413. #071 If so... de Tina Berning (Brunswick, 1969).** Aquí la figura también se halla con las piernas abiertas. Es una composición en tonos fríos en la que podemos ver un dibujo hecho con aguadas, diversos grafismos azules, unas líneas negras y un plano blanco. Situada en la parte superior izquierda de la escena, vemos un cuerpo cuyo sexo se subraya con la presencia de una mancha aguada color negro. Podemos contrastar el tamaño de sus piernas con la anchura del tronco, ambos similares. La parte superior de su cuerpo, la cabeza, permanece en el anonimato, tapada por un plano que bordea sus pechos y llama la atención sobre la figura.

**Fig. 414. Souvenirs d'enfance de Ghada Amer (El Cairo, 1963).** Es un grabado que combina un delicado dibujo a línea con trazos de color puro aplicados en sentido vertical. Al fondo, en un plano secundario vemos dibujados una niña y un niño con una línea muy fina. Sobre estos, con un tamaño mucho mayor y con un grosor mucho más perceptible, se perfila el cuerpo de una mujer desnuda cortada por ambos laterales. Está tumbada sobre su espalda con el pecho arqueado hacia arriba y las piernas separadas, al tiempo que posa sus manos sobre un muslo y el pecho y dirige su rostro hacia el espectador. Los ojos están entornados y la boca entreabierta, destacando el grosor de los labios con la pintura roja. Es en este último elemento donde el color se adecua a la forma del dibujo, en los demás elementos las formas cromáticas se disponen de forma libre.

Reparamos en el juego de contrastes auspiciado entre el mundo de la infancia, pretendidamente inocente y el mundo adulto, caracterizado en un sentido erótico. La artista está interesada en el tema de la sexualidad infantil como ámbito de negación, así podemos encontrar en su obra yuxtaposiciones de imágenes de cuentos con otras procedentes del mundo de la pornografía (Reilly, 2010: 31-2).

**Fig. 415. *Behind the green door* de William Nelson Copley (Nueva York, 1919 - Cayo Hueso, 1996).** Combina elementos de aspecto pop en el fondo con una figuración deformada y un tanto tosca. Sobre un estampado rojo y verde de lunares, realizado en tintas planas y cortado en el ángulo superior izquierdo, yace un personaje. No proyecta ninguna sombra, razón por la cual parece estar, de alguna manera flotando. Esta figura está pintada de una manera bastante plana y delimitada por una gruesa línea, que también señala partes de su anatomía. Sus proporciones son achaparradas y las extremidades parecen cortas. En general, su aspecto, más que seductor, resulta un tanto cómico. Observada desde un punto de vista superior vemos a esta mujer casi desnuda, con las piernas separadas, los brazos echados hacia atrás, la cabeza ladeada, los ojos cerrados y una gran boca granate abierta. Está última, en razón de su morfología y colorido, se empareja con los pezones; y, en menor medida, con los ojos. Lleva únicamente una media, dato este que puede ser indicativo de cierta urgencia o deseo impaciente. Llamam la atención las enormes y ridículas bragas blancas que tienen un lazo rosa y una transparencia que permite ver el vello púbico, casi parecen unos pañales provocativos.

**Fig. 416. Pierre Vlerick (Gante, 1923 - Gante, 1999).** Esta obra colorista combina elementos figurativos con motivos abstractos. Podemos distinguir dos planos, por un lado, el del fondo, de colores más oscuros y, por el otro, la figura. Esta última se sitúa, más o menos centrada, frontalmente al espectador y cortada por la zona pélvica. Si atendemos a su postura corporal, podemos reparar en cómo inclina la cabeza hacia detrás, entrecerrando los ojos y abriendo la boca, mientras dirige una mano a su sexo. Este último es resaltado por el uso del negro y de los rosas y es perfectamente visible por la apertura de las piernas. Podemos observar una silueta o mancha blanca situada sobre la vulva y que la protagonista agarra con sus manos. Su cuerpo, de tono gris claro se destaca contra la oscuridad del fondo, parece una imagen posterizada por medios informáticos. Este gris, además de conferir a la escena un carácter irreal, parece denotar cierta falta de vida, como si la mujer fuese de un material inerte. Fusionándose con su cuerpo podemos distinguir diversos elementos abstractos de colores vivos, algunos recuerdan a motivos vegetales. Contrasta el colorido de estos y de las medias con la falta de color del cuerpo. El colorido estridente, así como la hibridación entre los motivos de apariencia vegetal y la figura, pueden evocar mundos imaginarios, como pudiera ser, por ejemplo, el de las ninfas.

**Fig. 417. *Extase de Leon Golub (Chicago, 1922- Nueva York, 2004)*.** Aquí la protagonista no se representa dormida, como las anteriores, sino que se muestra masturbándose. Vemos claramente una de sus manos en la vulva y la cabeza echada hacia atrás, con los ojos cerrados y la boca abierta. Se trata de una obra de pequeño tamaño sobre papel. La mayor parte está realizada en azules, a excepción de una franja roja a la derecha, que cierra la composición. La figura se dispone diagonalmente y está flanqueada por una serie de elementos verticales de tonalidad más oscura. El espacio de mayor claridad se encuentra al fondo, en el ángulo superior izquierdo, detrás de la cabeza de la mujer. Asimismo, observamos también diversos puntos de claridad en la cabeza, senos, rodillas y uno de los pies. Es posible distinguir la figura del fondo sin dificultad; no obstante, al tener ambos un color semejante, permanecen en planos próximos y en cierta medida, poco diferenciados.

El Grupo temático 56. *Personajes en momentos de placer IV*, está formado por cinco obras. En todas ellas podemos ver personajes desnudos con las piernas separadas y la cabeza ladeada o echada hacia atrás, en un estado que parece de éxtasis sexual. En tres de ellas constatamos la presencia de flores y la mayoría tienen la boca abierta.

**Fig. 418 y 419. *Great American nude n°91 / Study for spread leg nude* de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).** Las dos primeras obras, de estilo pop y colorista, producen impresiones visuales similares. Podemos ver dos figuras abiertas de piernas y con la cabeza echada hacia atrás.

La primera tiene aspecto de collage y la mayoría de los elementos están solucionados mediante tintas planas. En *Great American nude n°91* observamos un plano cercano, cortado por los laterales y por arriba, de una figura sintetizada a modo de icono de mujer. Sus piernas abiertas, permiten ver unos genitales que se destacan por el negro del vello púbico y por el tratamiento, están solucionados mediante claroscuro, adquiriendo así mayor realismo que el resto de la imagen. Visualmente también es significativa la presencia de los pezones, abultados, rojos y erectos; que además se emparejan con la boca y la lengua que despunta firme. El personaje carece de rasgos faciales y, en este sentido, podemos reparar en aquello a lo que se otorga presencia: boca, pezones, sexo y uñas pintadas de rojo. Al fondo vemos parte de una tela de leopardo, estampado al que a menudo se atribuyen connotaciones de orden sexual.

Las naranjas y las flores son símbolos que acompañan a la sexualidad. Así, constatamos la presencia de varias flores y frutas, elementos que pueden funcionar vinculados al sexo, a la belleza, al deseo o a la disponibilidad. También pueden subrayar el supuesto vínculo de las mujeres con lo natural, sentido que también podríamos atribuir al estampado de leopardo, pero esta vez en su acepción animal. Por último, nos gustaría señalar la presencia fálica del fragmento

azul del fondo, próximo y directamente encauzado a sus genitales.

*Study for spread leg nude* es una obra de tamaño mucho menor y realizada sobre papel; podría ser un boceto preparatorio. En esta ocasión vemos diversos planos de color, rosas y negros en su mayoría, de aspecto bastante homogéneo. Delimitando la figura observamos una línea gris realizada a lápiz, que, en algunas zonas, como la de las nalgas, se multiplica alejándose del contorno marcado por el color. Algunas partes, como el interior de la boca o el sexo, parecen solucionadas con trazos de lápiz que crean sensación de claroscuro. Asimismo, el pezón, erecto y rojo, también muestra una gradación de tono. Las partes anatómicas que se resalta y están trabajadas con mayor volumen son el sexo, el pezón y la boca; es decir, aquellas asociadas al placer venal. La composición, recortada por arriba y por ambos laterales, muestra a una mujer desnuda vestida únicamente con medias negras. Está frontalmente posicionada, con las piernas abiertas y levantadas de manera que su vulva se muestra en primer plano. Vemos cómo su cabeza se levanta del suelo, presumiblemente afectada por la tensión sexual de su cuerpo. A este personaje el placer parece sobrevenirle de la nada, sus brazos abiertos no tocan su cuerpo, así como tampoco observamos ninguna presencia adicional. En este sentido, la pose resulta poco verosímil. Como la anterior, esta también carece de rasgos faciales, a excepción de una boca roja y abierta que condensa toda la expresividad de su rostro.

Recapitulando, en estas obras el cuerpo se muestra reducido a un fetiche sexual.

**Fig. 420. *Große Peepe Bochum* de Norbert Tadeusz (Dortmund, 1940 - Düsseldorf, 2011).**

En esta escena colorista observamos una habitación rodeada de espejos. En el centro vemos una cama redonda sobre la que yace una figura, abierta de piernas, con un solo zapato de tacón, los brazos flexionados en los laterales y la cabeza echada hacia atrás. Los espejos, además de multiplicar los ángulos de visión del desnudo, nos permiten hacernos una idea de la estancia. A la derecha podemos distinguir una cortina y una puerta, a través de la cual asoma un personaje. En los espejos del frente podemos ver esa misma cortina corrida y un montón de huecos desde los que el espectáculo sería visible. Si continuamos con la protagonista, podemos advertir cómo la apertura de piernas de la mujer se empareja con la dirección de las líneas de fuga del techo. Y la línea vertical del espejo, que concuerda con el punto en el que ambas fugas convergen, coincide, más o menos, con su entrepierna. En cuanto a la cortina que observamos en la parte izquierda, señalada por el pie desnudo, advertimos cómo se conforma de pliegues longitudinales que describen una forma ovalada que puede funcionar como metáfora de la vulva. El color, el uso de una figuración deformada, así como el modo de aplicar la materia —podemos apreciar la pincelada y dirección del gesto—, transmiten sensación de fuerza, de intensidad, pero también producen cierto efecto alucinatorio y de exceso. La escena resulta estridente y desmesurada, multiplicándose diferentes puntos de vista.

**Fig. 421. *Firebird #4* de Paul Waldman (Erie, 1936).** Aquí la actitud de las protagonistas no parece tan evidente como en las restantes, pero sí guarda relación en la forma de disponer el cuerpo, sobre todo con la de Wesselmann y Rizzolli. Los personajes, claros y de apariencia incandescente, sobresalen contra el fondo. Ambos tienen una pose similar, aparecen tumbados, con las piernas separadas, ambas manos en los genitales y la cabeza echada hacia atrás. Resultan un tanto paradójicos. Por un lado, su rostro no parece demasiado expresivo, pero, por otro lado, su postura corporal refleja éxtasis. Además, el fuego que sale de su cuerpo puede ser interpretado como una metáfora del deseo, aunque también como purificación o castigo. *Firebird #4* es una composición dividida en dos paneles similares, pero no iguales. El fondo está constituido por una serie de aguadas oscuras sobre las que se superponen unos motivos que parecen florales. Si las obras de Wesselmann parecían bastante evidentes, esta se muestra mucho más enigmática.

**Fig. 422. *Fêmea 08* de Monica Rizzolli (São Carlos, 1981).** Terminamos con la pieza número ocho de una serie titulada "*Fêmea*", constituida por catorce obras. Aquí la artista combina los espacios vacíos, blancos y negros, con motivos de estampado floral —el único punto de color— y un delicado dibujo a línea. Podemos ver claramente dos mujeres dibujadas a línea, ambas están desnudas, tienen la boca abierta, enseñando los dientes y están practicando sexo. La de la parte superior parece tener una expresión de placer, mientras que la otra se asemeja más a una de sorpresa. Las figuras con pene —no sabemos si son varones— están esbozadas o sugeridas en algunas de sus partes, pero no se muestra su identidad. El tipo de puesta en escena recuerda a la imaginería del porno.

En las tres obras que conforman el *Grupo temático 57. Personajes que expulsan sustancias de sus genitales*, podemos ver varias mujeres expulsando una gran cantidad de líquido o materia a través de su sexo. Esta expulsión puede ser interpretada como una micción o quizá como una eyaculación, o tal vez ambas; pudiéndolo contemplar como una amalgama entre lo escatológico y el éxtasis. Entre el colmo de lo escatológico y la parodia del trabajo del hogar, se encuentra la de Aida, donde el material emergente se utiliza para elaborar un plato culinario.

**Fig. 423. *Negation of the universe* de Richard Phillips (Marblehead, 1962).** Es una pintura hiperrealista, realizada en una gama entonada, que muestra un primer plano recortado por los cuatro lados. Sobre un fondo neutro, gris, vemos a una mujer desnuda de cintura para abajo y con zapatillas de deporte. Cabe señalar que es inusual encontrar este calzado en las representaciones de desnudos de mujeres, donde impera el tacón y la plataforma como fetiches eróticos. Está abierta de piernas, con el culo despegado del suelo y una mano tirando de la piel de su vulva hacia atrás; mientras expulsa un líquido transparente y reluciente de sus genitales. La mano produce un efecto extraño, únicamente podemos ver cuatro dedos. Tanto los elementos

representados como la superficie del cuerpo tienen un aspecto suave, estetizado; además la carne se muestra homogénea, sin vello o cambios de pigmentación notables. El título podría ser una alusión irónica al nacimiento de la Vía Láctea, que según una de las versiones habría tenido origen a partir del derramamiento de la leche de la diosa griega Hera. No obstante, en este caso la mujer no expulsa una sustancia nutritiva de sus senos sino un líquido transparente de su sexo.

**Fig. 424. *Bowl of rice with fresh salmon roe* de Makoto Aida (Niigata, 1965).** Es una obra perteneciente a una serie titulada *Edible artificial girls, Mimi-Chan*; a la que ya nos hemos referido con anterioridad en *Asociación entre el deseo carnal y el deglutor*. Se trata de un grabado de carácter surrealista en el que observamos un dibujo coloreado con aguadas sobre fondo blanco. Muestra parte del brazo y unas manos de varón, morenas y peludas, cuyo tono de piel contrasta con el de la figura que sostiene. Se trata de una chica desnuda, de pequeño tamaño y gesto extasiado; que aprieta a la altura del abdomen para sacar por su vulva unos huevos rojos que caen a un bol de arroz. En esta obra convergen diversas asociaciones. En primer lugar, el vínculo entre el deseo sexual y el deglutor; así como entre el cuerpo sexual de las mujeres y los alimentos, ambos como objetos susceptibles de saciar el deseo. En segundo lugar, una hibridación entre la Mujer y los animales, en este caso el pez. Por último, una alusión a la capacidad genésica de las mujeres, vemos la multitud de huevos emergiendo de su sexo, que además se asocia a la obtención de placer.

**Fig. 425. *Sin título (#239)* de Beatrice Cussol (Toulouse, 1970).** Cussol es una artista feminista que en la página del Brooklyn Museum dice: “El feminismo es mi libertad. En realidad, es el derecho para hacerme un lugar en el mundo y el poder para afirmarlo como tal, que para mí es mi expresión artística” (Dinapoli, 2007)<sup>67</sup>. Asimismo, describe a los personajes que inventa como seres que crean su propia historia sin necesidad de ceñirse a etiquetas o genéricos. La obra que nos ocupa, de apariencia infantil, consta de una serie de elementos delimitados por una línea fina y coloreados con aguadas. Tumbada sobre un elemento vegetal de forma fantástica, vemos un personaje semidesnudo, sosteniendo una raqueta con un brazo en alto y expulsando líquido, con presión, de sus genitales. Morfológicamente, la forma apuntada del motivo vegetal y del líquido, se emparejan. Llama la atención la forma de su pelo, distribuido en dos largos mechones tan anchos como su tronco o sus piernas. En cuanto a su rostro, las dos enormes manchas que bordean sus ojos producen un efecto paradójico. Por un lado, pueden parecer pintura facial, adorno; pero, por el otro, pueden ser vistos como moratones de gran tamaño. Podemos también fijarnos en la forma circular, cabría esperar que se tratara de una pelota que se dirige hacia la raqueta. Destaca porque es el único elemento tratado con claroscuro y muestra una hendidura

<sup>67</sup> “Feminism is my freedom. Actually, it is the right to make my place in the world and the power to affirm it as such, which for me is my artistic expression”. (Traducción propia)



con varios huecos oscuros y volúmenes a ambos lados. De este modo, esta forma puede funcionar como una metáfora visual de los genitales o del ano de la chica, que en su cuerpo están someramente representados mediante una línea. Sería entonces una permutación de subordinación en la que la zona genital se sitúa fuera del cuerpo en un elemento que se distingue sobre el resto.

En este apartado hemos analizado una selección de obras en las que se hace hincapié en la zona de los genitales y en la expresión facial de los personajes representados. Como hemos podido comprobar, estos son los rasgos que caracterizan a la extasiada o a aquella que se encuentra en las proximidades del placer. En general, estas escenas rezuman un clima de deseo, satisfecho o no, que determina a las protagonistas en un sentido sexual.

Por un lado, en cuanto a la expresión corporal de las protagonistas, cabe señalar la apertura de piernas que caracteriza a la mayoría. Aunque también podemos observar alguna que proyecta sus nalgas o levanta las piernas para ofertar su zona genital. Por el otro, si atendemos a la expresión facial podemos advertir que, en general, no miran al espectador. El único personaje que parece hacerlo es la figura que Amer dibuja sobre su espalda. Quizá también en la de Vlerick pueda intuirse cierto contacto visual, aunque no queda claro. La mayor parte tienen los ojos entrecerrados o los párpados replegados, subrayando así el sentido de ausencia que caracteriza a muchas de ellas. En cuanto a las bocas, por lo general, parece que aquellas que la tienen abierta parecen más próximas a manifestaciones orgásmicas bastante obvias; mientras que las que la mantienen cerrada o relajada se muestran más tranquilas, podrían hallarse en un momento de descanso o de deseo asociado a lo sexual. Otro rasgo expresivo recurrente es la proyección de la cabeza hacia atrás o el gesto de ladearla hacia uno de los lados, ambas actitudes que indican cierto abandono.

La mayoría de ellas están desnudas o semidesnudas, aunque podemos comprobar cómo cierto tipo de prendas se reiteran, sobre todo, la ropa interior, medias y zapatos de tacón. En muchas de ellas no se hace referencia explícita al lugar en el que se sitúan, cuando sí se hace, se localizan, preferentemente, sobre camas o mobiliario horizontal.

En esta muestra no predomina un afán embellecedor del cuerpo, lo que sí que encontramos son algunas obras que representan cuerpos idealizados o que se corresponden con los ideales de belleza imperantes, pero no es la tónica general. Por ejemplo, podemos fijarnos en las obras de Moebius, Phillips o Morales, en ellas vemos los cuerpos de tres mujeres cuya piel es una superficie homogénea. O reparar en las de Amer, Wesley, Wesselmann o Rizzolli, que muestran cuerpos más sintetizados. Lo que todas ellas tienen en común es la representación de cuerpos jóvenes y bien

proporcionados, preferentemente con unas piernas largas y moldeadas, unas nalgas y pechos redondeados y una cintura estrecha. No obstante, también encontramos otro tipo de representaciones, por ejemplo, en las obras de Diebenkorn, Yuskavage, Golub, Henning o Waldman, donde los personajes tienen una apariencia más corriente y menos estetizada. Como decíamos, no todas ellas hacen acopio de aquel tipo de ideal, sino que encontramos otras en las que las proporciones son otras. Podemos señalar el personaje de Nelson Copley, cuya estatura es más corta y su cuerpo más ancho. Una estructura corporal más corpulenta hallamos también en la de Fuentes. La de Szabados, Dumas o Tadeusz hacen uso de una figuración deformada, mucho más evidente en el caso del primero.

Aunque estas obras representan, al menos aparentemente, el disfrute sexual o el erotismo, muchas de las representadas parecen estar posicionadas para ser contempladas. En este sentido, más que manifestaciones de la sexualidad de la representada, parecen escenificaciones enfocadas a estimular la libido de quien las observa.

#### 5.2.2. En las proximidades del éxtasis: conclusiones parciales

A continuación, procederemos a extraer unas conclusiones generales, tomando en conjunto las diferentes secciones planteadas. Aunque no todas las representadas muestran signos evidentes de placer, las hemos vinculado en razón de diversas similitudes, como pueden ser la expresión corporal o facial o el modo de representar la escena.

En la selección de obras utilizada a propósito de este capítulo hemos tenido ocasión de comprobar una evolución respecto del tipo que planteaba Dijkstra. En el modelo que proponía este autor, *la ninfa de la espalda quebrada*, el personaje era una joven figura ubicada en un paraje natural. Se hacía así hincapié en un supuesto vínculo inherente entre la naturaleza última de la Mujer y los procesos naturales, como el instinto o el deseo sexual incontrolado.

En la muestra que nos ocupa ya no encontramos ninfas, ni personajes mitológicos, ni mujeres necesariamente tumbadas en bosques; sino que observamos mujeres corrientes o representaciones idealizadas —aunque de mujeres reales o pretendidamente reales—. Este cambio puede tener relación con el reconocimiento del placer sexual de las mujeres, que hoy en día es visto como algo natural. De modo que no sería ya necesario remitirse a representaciones fantásticas o pintorescas, sino que cualquier personaje en una situación corriente sería susceptible de ser representado en una situación de éxtasis sexual. Es más, si aquellas pinturas del s. XIX podían albergar ciertas referencias mitológicas, las que ahora nos ocupan están más próximas al medio publicitario o pornográfico. Observándolas en conjunto parece imperar cierta

idea de exceso, en ocasiones un exceso de emoción que desemboca en tensiones somáticas o expresiones exageradas, en otras un exceso de actividad que concluiría con el reposo o abandono. En este sentido es preciso señalar posibles ambigüedades, a veces la línea trazada entre el deseo sexual, la insatisfacción y el goce resulta estrecha.

La mayor parte de las protagonistas parece más dispuesta a ser objeto que sujeto. Aunque en muchas de ellas advertimos un movimiento corporal, es decir, no están abandonadas, su actitud transmite más bien cierta pasividad. Aun cuando los personajes muestran rostros extasiados, como en el caso de Ray, Yuskavage (*Figure in landscape*) o Joffe (*Violet*), parece suceder así. Se produce cierta expiración de la fuerza que resta voluntad a las representadas, favoreciendo la visualización de aquellos momentos en los que la pasividad es mayor y no a la inversa. Una excepción podría constituir la protagonista de la obra de Ornikleios, que se frota, con una actitud claramente activa contra un poste. Quizá también la de Golub, que aparece masturbándose, aunque abandonada. En estos dos ejemplos sí podemos ver que se emprende una acción destinada, presumiblemente, a obtener placer sexual; y no un éxtasis que sobreviene a la figura sin saber de dónde ni por qué, como recordemos sucedía, por ejemplo, en *Study for spread leg nude* de Wesselmann. A este respecto nos gustaría recordar cómo Dijkstra apuntaba en su análisis que la expresión corporal de aquellas mujeres representadas parecería instar a la violación. Es decir, tenían una actitud a la vez pasiva y seductora, que parece mantenerse en las obras aquí analizadas. Refiriéndonos ahora a esta muestra, podemos reparar en cómo aquellos personajes deseosos de sexo no constituyen ninguna amenaza. No serían verosímiles como violadoras potenciales, ya que su deseo aparece pasivizado y sus gestos encaminados a seducir. Si imaginásemos el tipo a la inversa, personajes varón deseosos de sexo, sería más probable encontrarlos buscando cómo satisfacer sus deseos que tumbados con la espalda quebrada y el rostro extasiado. Con esta comparación queremos señalar que el deseo y el éxtasis sexual, cuando se encarna en los cuerpos de las mujeres, resulta un tanto impreciso y pasivo. Se hace hincapié en esa faceta del éxtasis que tiene que ver con el abandono sexual más que con la búsqueda de gratificación.

Entre las que se muestran en momentos de éxtasis, por lo general, no se ofrecen datos relativos a la situación en la que se produce, si está sola o si hay alguien más. Tampoco revelan el motivo de excitación, si lo hubiera, ni el modo en el que esta se satisface. Como ya hemos dicho, las de Ornikleios y Golub constituyen una excepción. Quizá también la de Waldman, que muestra a dos mujeres con ambas manos en los genitales. De todas ellas solo tres aparecen en compañía. Son *Woman on her back N°1* de Wesley, donde vemos un flequillo asomar por la parte izquierda; el dibujo de Diebenkorn que muestra a dos mujeres abandonadas al peso de sus cuerpos y *Fêmea*

08 de Rizzolli, en la que vemos dos parejas, aunque dos de los personajes se hallan camuflados. Constatamos cómo casi ninguna de las representadas mira al espectador. En *Trini* de Amer podemos ver cómo uno de los personajes gira su cabeza conduciendo su vista en dirección al espectador. Más inquisitiva resulta la de Condo, quien le dirige unos ojos redondos y totalmente abiertos, inscritos en formas circulares que acentúan la expresividad de las cejas. Las de Chandler Christy y Hausner dirigen también su mirada en esta dirección, pero esta parece algo perdida o falta de fuerza. Mientras que la de Vlerick no resulta clara, pero podría estar mirando de reojo. En general están, aparentemente, ausentes. En una primera impresión podríamos decir que no parecen conscientes de la posibilidad de estar siendo observadas, no obstante, si reparamos en su lenguaje corporal, esto resulta poco verosímil. Muchas de ellas parecen precisamente dispuestas para ser observadas simulando su ausencia, haciendo así su disponibilidad más accesible. Por ejemplo, las protagonistas de las obras de Weschke, Dunoyer de Segonzac o Joffe, podrían resultar verosímiles en tanto en cuanto abandonadas a sus posturas. Sin embargo, otras, como las de Klasen, Ott o Lempicka, escenifican poses estereotipadas, seductoras o insinuantes, que hacen que su ausencia no resulte creíble. Mantienen una postura ausente pero premeditada.

En lo referente a las expresiones corporales y faciales, vamos a recordar aquellas más características. En cuanto a las primeras, hay una serie de esquemas recurrentes. Uno de ellos es el arqueamiento de la espalda, gesto que indica una tensión somática que no encuentra salida. Así vemos personajes yacientes, tendidos, cuya pasividad parece impedir canalizar la inquietud o el deseo que su cuerpo alberga. Además, esta lordosis acentúa la curvatura natural de la espalda realzando la prominencia de los pechos y las nalgas. A este respecto podemos recordar cómo el cuerpo de Mujer deseable se ha definido, muy a menudo, en razón de unas curvas contrastadas. En este sentido, observamos que la mayor parte de las veces los pezones se muestran erectos, salvo excepciones como la de Tamara de Lempicka, en la que apenas son visibles. Otros gestos que también hallamos reiterados son la apertura de las piernas, la aproximación de los brazos a la zona genital o la elevación de los mismos por encima de la cabeza. En general, parecen tendentes a señalar la sexualización y disponibilidad de las representadas. En relación a las expresiones faciales, advertimos que ladear el rostro hacia uno de los lados, la proyección de la cabeza hacia atrás o ambas, son gestos recurrentes. Estos ademanes, a menudo acompañados de la torsión de espalda, funcionan incidiendo sobre el abandono corporal de la figura y su falta de control sobre el propio cuerpo. Los ojos cerrados y las bocas abiertas son, asimismo, visibles en muchas de estas obras.

En cuanto a la apariencia física de las protagonistas, nos gustaría apuntar varias cosas.

Los personajes representados son, en general, jóvenes. La mayoría de ellas aparentan ser mujeres

adultas, a excepción de las de Lomeli y Ray, que parecen adolescentes. Sesgo este compartido con el mundo de la publicidad, donde la representación del deseo sexual parece circunscrita a la juventud. En cuanto a la morfología corporal, comprobamos que la gordura apenas tiene cabida. Exceptuando la obra de Saville, que muestra a un personaje con carnes abundantes y gran volumen y, en menor medida, la de Corinth. Como hemos ido analizando a lo largo del capítulo, la belleza no es un requisito imprescindible, aunque tiene bastante presencia, sobre todo en las representaciones más realistas o en las que la pincelada desaparece. Podemos fijarnos, por ejemplo, en los personajes de Naranjo, Vogel, Stanick, Vance, Phillips, Klasen, Ott, Arzt o Moebius. En general tienen un aspecto idealizado, son cuerpos jóvenes y delgados cuya piel carece de imperfecciones. También encontramos otro tipo de representaciones en las que los personajes tienen una apariencia más corriente, podríamos decir que se aleja de la belleza convencional. Un tipo de belleza que Nochlin califica como “real beauty” (2006: 199) en contraposición a un tipo estandarizado. En este sentido, podríamos referirnos a las obras de Ornikleios, Yuskavage, Auerbach, Corinth, Modigliani, Saville, Segonzac o Diebenkorn.

Si nos referimos al atuendo, podemos constatar que las medias son unos elementos muy reiterados; aunque también vemos vestidos, ropa interior, zapatos de tacón o faldas. No obstante, cabe señalar que ninguna lleva pantalones. Tanto las faldas como los vestidos son prendas que permiten un acceso mucho más sencillo a los genitales; además de ser un tipo de vestuario considerado exclusivamente “femenino” y complemento de la “feminidad”.

Hemos analizado un total de 73 obras, una de ellas una publicidad de Ives Saint Laurent. De las 72 restantes 16 han sido realizadas por 15 mujeres y 56 por 47 varones. El decir, el 22,2 % de las obras han sido realizadas por mujeres y el 77,8 % por varones. A pesar de que la muestra no es muy extensa constata que los varones parecen más interesados en este tipo de representación. De todas las obras analizadas solamente encontramos cuatro que hacen referencia a nombres propios en sus títulos. Son las que siguen: *Beautiful Rafaela* de Tamara de Lempicka, *Carol and the paradise wall* de Ott, *Violet* de Joffe y *Julia sleeping* de Auerbach. Por el contrario, en muchas de ellas se mencionan conceptos abstractos o nombres genéricos como pueden ser: desnudo, untitled, nude, girl, woman, odalisque, femme, pin-ups, pleasure o extase. Esta despersonalización del sujeto parece apoyar la hipótesis de que estas mujeres no son representadas en razón de su propio placer, sino que adoptan clichés que estimulan la libido o el ego del espectador. Constituyen escenografías de la provocación, dentro de las cuales funcionan como objeto.

La ambigüedad que caracteriza al arte contemporáneo la hallamos presente en muchas de estas obras. Observamos figuras que parecen extasiadas o envueltas en cierto deseo sexual y que, sin

embargo, adoptan poses que parecen revelar un mayor interés en el modo de mostrarse, están porque van a ser vistas, que en la representación de algún tipo de sensación o sentimiento personal. El éxtasis se torna provocación y la tensión que albergan sus cuerpos no las induce a movilizarse sino a retorcerse en el sitio. El interés por este tipo de escenas hace sospechar un deseo voyeurista que imagina y representa aquellas escenas susceptibles de causar excitación. Cuando se observan estas imágenes cabe preguntarse si tratan de representar ciertos momentos relativos al deseo sexual de las protagonistas o recurren a representaciones que satisfarían la mirada del espectador masculino tipo. Nos preguntamos si se acercan más a mujeres objeto con un tipo de actitud que hoy en día está socialmente extendida o a manifestaciones que reivindican el placer sexual de las mujeres. En cierto sentido, quizá ambas, considerando que la apertura de las costumbres sexuales ha posibilitado el goce del cuerpo al margen de convenciones morales. Es cierto que puede resultar complicado hacer diferenciaciones de este tipo, como ya hemos dicho en otras ocasiones, la ambigüedad y la ironía son muy frecuentes en el arte contemporáneo. Pese a todo, nos parece complicado dejar de ver en muchas de estas obras un abandono erótico que enfatiza la disponibilidad del cuerpo representado. La artificialidad de muchas de ellas, así como los motivos que se reiteran, inducen a contemplarlas como proposiciones estereotipadas en diversos grados. El deseo sexual de las mujeres es susceptible de ser tomado como excusa para representar cuerpos deseosos, para espectadores que desean o anhelan verse como sujetos capaces de satisfacer.

La mayor parte de las obras analizadas maneja estereotipos recurrentes y poco novedosos en los que los roles de las protagonistas no se ponen en entredicho. Podemos fijarnos, por ejemplo, en cómo Wesselmann produce iconos de Mujer sexualizados y sin identidad, cuerpos disponibles y provocativos de apariencia artificial. Entre las restantes encontramos numerosos ejemplos anodinos o de aspecto cotidiano que reproducen escenas donde las protagonistas están sentadas, recostadas o tumbadas con las piernas separadas o la espalda arqueada. Asimismo, hallamos otro tipo de obras como *Origin of the Milky Way* o *Negation of the universe* de Phillips, en las que a través del título se plantea cierto guiño cómico, no obstante, la imagen representada bien podría estar directamente extraída de la pornografía. De diferente índole es la de Oldenburg, que plasma una fantasía.

Para terminar cabe añadir que aquellas obras que más se distancian de los tipos comunes están realizadas por mujeres. Amer en *Souvenirs d'enfance* representa a una mujer sexualmente solícita y de forma estereotipada, sin embargo, se superpone la imagen de una niña y un niño estableciendo una narrativa más compleja. Se contrastan la inocencia y la sexualidad explícita.

Recordemos que esta artista reflexiona en torno a la sexualidad infantil como ámbito de negación; en su trabajo encontramos yuxtaposiciones de imágenes de cuentos con otras procedentes de la pornografía (Reilly, 2010: 31-2). En la pintura de Hausner la expresión facial puede resultar un tanto paródica, no se asemeja a la de la extasiada solícita. Cussol propone una representación muy diferente. Su personaje no encaja con los códigos estéticos del deseo, parece más bien una forma de parodia lúdica. La protagonista de Elettra Tam no es una mujer sino una muñeca articulada, tal vez, un modo de subrayar artificialidad de la pose mantenida y del rol asignado. La de Saville es una mujer enorme que rechaza los cánones de belleza contemporáneos y el modo pasivizado de representación. Además, en oposición a la mayor parte de las obras analizadas, la protagonista se muestra como sujeto que disfruta, es decir, representa una emoción y no lo que es susceptible de ser para el espectador. Asimismo, recordemos que posicionando un espejo junto a la obra puede leerse la frase invertida que se inscribe sobre la superficie: “If we continue to speak in this sameness, speak as men have spoken for centuries, we will fail each other again”<sup>68</sup>. Se trata de una cita de Luce Irigaray que Saville recoge, probablemente, para hacer hincapié en la necesidad de practicar nuevos modos de representar a las mujeres y sus cuerpos (Noël, 2009).

## 6. EL CUERPO FRAGMENTADO COMO FETICHE ERÓTICO

*El cuerpo es comparable a una frase que nos invitara a desarticularla para recomponer, a través de una serie de anagramas sin fin, sus verdaderos contenidos.*

(Bellmer, 2010: 44)

En este capítulo examinaremos un tipo de obra que se centra sobre aquellas partes de la Mujer consideradas erógenas, que ateniéndose exclusivamente al objeto de deseo elimina lo “prescindible” de la representación. Como sugería Bellmer, dicho manipulador del fragmento, la división en partes puede conducir a un conocimiento más profundo, tal vez debido a la cercanía que este punto de vista permite. Sin embargo, a menudo tendremos la sensación de que esta aproximación no responde a inquietudes eruditas sino a deseos carnales. El cuerpo se fragmenta para satisfacer la libido escindida del espectador. Asimismo, puede reflejar un modo voyerista de ver el cuerpo, zonas como los genitales o las nalgas, que frecuentemente se consideran íntimas, privadas, se presentan sin obstáculos ante la mirada.

El término fragmento es un derivado de *frangere*, vocablo que proviene del latín y significa romper. En la muestra seleccionada encontramos imágenes que centran su atención en diferentes

---

<sup>68</sup> Si seguimos hablando de esta mismidad, hablar como los hombres han hablado durante siglos, nos decepcionaremos otra vez. (Traducción propia)

zonas, en fragmentos, identificando así el todo por la parte. Una cantidad considerable de estas obras dirigen su curiosidad hacia la zona de los genitales. Otras centran su atención en las nalgas, dominio en el que podríamos destacar a John Kacere por su interminable serie de voluptuosos traseros de mujeres vestidos con lencería erótica. Asimismo, encontramos un número importante de representaciones de pechos. En menor medida incluimos una serie de escenas protagonizadas por bocas o por piernas. Un fragmento algo más amplio es el que incluye el torso, que en general abarca senos y genitales. A la hora de abordar el cuerpo como objeto de deseo encontramos imágenes que van más allá de la división, un ejemplo representativo es la obra de Bellmer y sus famosas muñecas conformadas caprichosamente de diversos fragmentos anatómicos.

No obstante, esta muestra se compone mayormente de obras que representan una ampliación sobre zonas concretas del cuerpo. Aquellas partes seleccionadas para ser separadas del resto no son inocentes o aleatorias, sino que están estrechamente vinculadas a las partes erógenas y al deseo sexual; mostrarlas seccionadas supone una ausencia de control sobre el propio cuerpo. Trozos deshumanizados, pero perfectamente atractivos, en los que podemos ver cierta semejanza con el medio pornográfico, que también privilegia primeros planos de caracteres sexuales descontextualizados.

Sería lícito suponer que en este tipo de obra la objetualización del personaje mujer es mayor debido a la reducción a la que es sometida. El cuerpo se recorta dejando al margen de la representación aquellas partes que no son pertinentes, centrándose en zonas muy concretas y que frecuentemente se revisten de implicaciones eróticas. Este modo de ver tiende a obviar el aspecto emocional o sensible de la personalidad, pero también cuestiones como la expresividad, la consciencia o la amenaza. Una gran parte de la dimensión expresiva se pierde en beneficio de una visión sintetizada del objeto de deseo. No pertenecen a un cuerpo particular porque este dato resulta irrelevante, son pechos, sexos o nalgas desvinculados. Pierden humanidad, pero son más fácilmente accesibles. La fragmentación del cuerpo puede indicar que este no se considera de forma global, como individuo, como sujeto, sino como un añadido de diferentes partes, ora pechos, ora genitales, ora nalgas, que adquieren protagonismo en función de los intereses del productor/observador.

Caben varias posibilidades en relación a la representación del cuerpo fragmentado, aludiremos a tres de ellas. En primer lugar, que este sea un fetiche erótico, una amputación de ciertas partes con objeto de maximizar el poder de la libido. En segundo, puede tratarse de planos próximos, pero más ambiguos que aun mostrando zonas similares no hacen acopio de actitudes manifiestamente lujuriosas. En tercer lugar, cabría referirse a una revisión o crítica de este tipo de imagen reductora o a intentos por aportar visibilidad a cuerpos que habitualmente no la tienen.



Una vez realizada esta breve introducción vamos a proceder con el cuerpo del capítulo. Lo vamos a dividir en cuatro apartados atendiendo a la zona del cuerpo que se muestra, comenzando por la vulva, para seguir con las nalgas, los senos y por último la boca. La primera de ellas, a su vez, la vamos a subdividir en cinco secciones. Comenzaremos analizando una sección extensa conformada por nueve grupos temáticos que incluyen representaciones variadas de la vulva, con puntos de vista diferentes y diversos grados de acercamiento; para continuar con representaciones alegóricas de los genitales. Seguimos con otro apartado donde las piernas son protagonistas. En el siguiente recogeremos una serie de representaciones que hacen referencia a *El origen del mundo* de Courbet en sus títulos o en sus composiciones o que pueden vincularse con ella en razón del motivo presentado. Finalizaremos este primer apartado con cinco grupos temáticos que muestran no solo la vulva, sino también los pechos de las protagonistas. El segundo apartado se compone de una variedad de representaciones de nalgas desnudas o ligeras de ropa. El tercero se integra por cuatro grupos temáticos en los que se privilegia la representación de los senos que, como el glúteo, se revisten a menudo de matices sexuales. Por último, analizaremos nueve obras que representan bocas con carmín y que abarcan, desde propuestas típicamente erotizadas, hasta otras más ambiguas.

#### 6.1. De la fascinación por la vulva

En gran parte de esta muestra de obras los genitales adquieren representatividad, por ello comenzaremos el capítulo con un texto en el que recogemos diversas consideraciones esgrimidas a lo largo de la historia. Nos referiremos a diversos modos en los que se ha representado la vulva, a los nombres que se han utilizado, así como al carácter ideológico desde el que se han interpretado. También haremos una breve alusión al clítoris y a su etimología. Señalaremos, asimismo, el sesgo ideológico que construye los órganos sexuales de las mujeres como inferiores a los de los varones.

Se ha especulado y escrito mucho acerca de los genitales de las mujeres, dando lugar a conjeturas de corte muy diverso. Por ejemplo, en cuanto a la consideración simbólica podemos observar cómo diferentes culturas y épocas han adjudicado a los genitales de las mujeres ideologías diferentes. Por un lado, las hay que les han atribuido un carácter apotropaico, palabra que proviene del griego y significa alejarse. A los objetos así caracterizados se les supone la capacidad de alejar el mal. Hace más de diecinueve siglos que Plinio y Plutarco describían historias de héroes

o dioses ahuyentados ante la contemplación de un sexo de mujer, asimismo encontramos relatos en los que los achantados son espíritus malignos o animales salvajes (Blackledge, 2005: 19). En Irlanda y en Gran Bretaña son famosas las esculturas de piedra de mujeres que muestran una vulva exagerada y que se conocen con el nombre de *Sheela na Gigs*. Por otro lado, en algunas religiones los ritos de resurrección se asocian con la vagina como puerta entre este mundo y el más allá (íd.: 56). También encontramos relatos en los que la vagina adquiere un talante espantoso. Tal sería el caso de las lamias que, según la mitología griega eran unos demonios muy lujuriosos cuyo nombre viene de *laminae*, que “puede significar vaginas lascivas o gargantas glotonas” (íd.: 172).

Tras esta pequeña introducción referente a la variabilidad en el modo de idear el sexo de las mujeres, continuaremos esbozando una breve perspectiva desde diferentes campos, tales como la medicina, el lenguaje o el mito, con la intención de mostrar las diversas consideraciones de las que ha sido objeto. A lo largo de este apartado nos remitiremos en varias ocasiones a la obra de Catherine Blackledge (2005), quien realiza un análisis de esta zona anatómica desde diversos campos, incluyendo el mito, la etimología, la anatomía o la biología.

Vamos a continuar haciendo una breve alusión a cierta simbología de la vulva. Diferentes culturas a lo largo de la historia han venido simbolizando esta parte de la anatomía. En este sentido nos es familiar identificar este órgano con una forma ovalada o con una hendidura. Otro tipo de morfología la hallamos en el arte prehistórico, donde se ha interpretado la representación de un triángulo invertido como una vulva. La delta, cuarta letra del alfabeto griego venía asociada con la palabra *delphys*, que significa matriz y que asimismo se utilizaba para referirse al vello púbico. El símbolo del triángulo es asociado por los pitagóricos con la perfección, la fertilidad y la energía (Blackledge, 2005: 54). Asimismo, en la Grecia antigua encontramos la asociación de la vulva con la concha. Hesíodo en la “*Teogonía*” relata el nacimiento de Afrodita que surge de la espuma de los genitales cercenados de Urano al caer al mar, su nombre se deriva de *afros*, espuma. La representación iconográfica de la deidad naciendo de las aguas se conoce como *Venus Anadiómena* y hallamos una plasmación paradigmática en la *Nascita di Venere* de Botticelli. Este pintor representa a Venus, nombre romano de Afrodita, emergiendo de una concha de vieira (íd.: 57). La concha se asocia con los genitales de las mujeres y con la diosa del amor<sup>69</sup>. Esta identificación, así como la del triángulo púbico, nos son familiares en la actualidad. Además de estos tipos de plasmación simbólica recién comentados podemos hallar otras

---

<sup>69</sup> En la tipología *Símbolos de belleza*, en el apartado *La belleza idealizada (La Venus ideal)* analizamos este tipo de imágenes. No obstante, recordemos que no incluimos el capítulo en esta tesis.

asociaciones con los genitales. Como ya hemos mencionado en otras ocasiones<sup>70</sup>, los órganos sexuales de las mujeres a menudo se han designado o identificado con flores. Asimismo, su belleza ha sido equiparada con dichos elementos vegetales y las propias mujeres se han visto reducidas a sus genitales. Merece la pena señalar el vínculo ideado entre la vulva y las flores, asociación que puede establecerse en diversas direcciones. A continuación, vamos a señalar dos de ellas. En primer lugar, un ejercicio poético que compara partes del cuerpo de la amada con flores. Durante el Renacimiento podemos encontrar comparaciones entre la belleza de una mujer y las flores. Por ejemplo, en los siguientes versos extraídos de un poema de Edmund Spenser (1552-99) podemos ver un claro ejemplo en el que se comparan partes del cuerpo de una mujer con dichos elementos vegetales:

*Su regazo hermoso como un lecho de fresas  
su cuello, como un ramo de aguileñas  
sus pechos, como azucenas antes de nacer las hojas  
sus pezones como jazmines jóvenes floridos.*

Aquí la comparación es un elogio enfocado a ensalzar las virtudes de una mujer.

En segundo lugar, una literatura referente a cuestiones reproductivas que utiliza terminología específica como queriendo dotar el discurso de cierta erudición pero que, sin embargo, resulta un tanto fantástico y misógino. Para abordar este tema vamos a referirnos a un ejemplo que, además de contemporáneo, resulta muy ilustrativo. Si nos dejamos involucrar en una perspectiva botánico-sociológica (nos permitimos la licencia de incluir este término en razón del desarrollo discursivo que plantea Gil Calvo), los genitales de las mujeres, además de atributos circundantes o elementos de atrezo, son un complejo dispositivo de atracción cuya función es captar inseminadores fecundos. El “multisensorial espectáculo genital femenino” está orquestado por un “útero sediento”, o al menos así parece sugerirlo Gil Calvo. Pese a su longitud y debido al carácter grotesco que presenta, reproducimos una cita de este autor que dice así:

“Consideremos, por ejemplo, la perspectiva etológica. Las plantas fanerógamas, para garantizar su reproducción sexual, generan flores cuyo centro es el pistilo, a modo de útero vegetal. Y las flores, para captar la atención de los insectos portadores de polen, adornan sus pistilos rodeándolos de olores, colores y sabores, estructuralmente organizados para que conformen un dispositivo atencional (la corola de pétalos) capaz de atraer hacia la flor

---

<sup>70</sup> En el capítulo *La seductora (La flor del mal)* desarrollamos un apartado titulado *Flores genitales. Las flores como metáfora de la vulva*. No obstante, recordemos que no incluimos el capítulo en esta tesis.

a sus destinatarios potenciales. Pues bien, los úteros humanos, alojados en el interior del cuerpo de las mujeres, para captar la atención de las miradas masculinas portadoras de semen también adornan sus vaginas y vulvas rodeándolas de olores, colores y sabores (de formas, relieves y volúmenes): tanto naturales (vello púbico, labios menores y mayores, nalgas y pechos, piernas y pies) como artificiales o culturales (bragas y medias, faldas y escotes, rojo de uñas y sandalias de tacones). Y la finalidad es semejante, establecer un dispositivo plástico capaz de atraer la atención de todas las miradas para centralizarlas en un mismo foco de interés sexual: la vulva, tanto más presente cuanto más anunciada resulte su ocultación deliberada". (1991: 111)

Que la vulva sea ideada como una flor no pilla a nadie desprevenido —la costumbre nos ha habituado a ello—; magnífico tesoro cuando “no es de nadie”, terrible boca antropófaga cuando “es de todos”. Sin embargo, esos úteros humanos que se alojan en mujeres y cuya función parece ser atraer miradas sementales, serían, así vistos, un exótico engendro, un burdel ecológico-floral regentado por una estirpe de pasivizadas arrendadoras. Podrían parecer, si establecemos ahora un vínculo con la ideología de Schopenhauer, úteros bien instruidos por la “voluntad de vivir” (1994: 21). No se diría, a juzgar por el texto recién reproducido, que estos órganos persiguiesen deleites carnales, sino la simiente del Varón. Esos úteros animados que, si antaño se empeñaban en jeringar la salud de las mujeres con sus incansables peregrinajes intrasomáticos, parecen ahora dedicarse a emperifollar vaginas y vulvas. Este afán uterino por lo ornamental se restringe, siempre según el texto, a unos elementos bien concretos, de lo que se puede deducir que los brazos son adornos superfluos desde un punto de vista uterino enfocado a embellecer los genitales. Este texto nos ha servido como ejemplo ilustrativo de cierta ideología que vincula el sexo de las mujeres con los elementos naturales y un instinto reproductivo que hace uso de la atracción para verse cumplido. Tras esta breve introducción en la que comprobamos cómo las ideas acerca de la belleza, el mundo natural y el reproductivo se asociaban en la figura de la Mujer, vamos a continuar con las formas de nombrar.

Si bien la simbología de la vulva está presente desde hace miles de años, no ocurre lo mismo con el léxico que la designa, puesto que los genitales de las mujeres no siempre han tenido una nomenclatura específica. La palabra genitales proviene del latín *genitalis* y significa relativo a la generación. Este término hace hincapié en estos órganos como instrumentos para la reproducción (Blackledge, 2005: 65-6). Cuando imperaba el sistema de sexo único la terminología que hacía referencia a los órganos sexuales de mujeres y varones era ambigua, no obstante, cuando el paradigma de los dos sexos adquirió preeminencia el vocabulario que los designaba se

hizo específico (Laqueur, 1994: 274-5). Por ejemplo, el médico griego Herófilo usaba el término *didymi*, gemelos, para referirse tanto a los testículos como a los ovarios. De manera análoga *orcheis* sería utilizado por Hipócrates y Galeno. La palabra latina *testis* tenía también esta misma reversibilidad (Blackledge, 2005: 80-1). La palabra vagina viene del latín, significaba vaina. En aquel entonces se usaba para designar la funda que cubre la espada. Según Blackledge la primera persona en utilizar este vocablo para referirse a una parte de la anatomía de las mujeres fue Matteo Renaldo Colón en *De Re Anatomica* (1559), donde establecía una analogía entre este conducto, la espada, su funda y el pene. La consagración de esta palabra como término anatómico se debe a Johann Vesling, que la utilizó en 1641 en *Syntagma anatomicum* y a partir del s. XVIII será de uso habitual. Hasta el s. XVIII los genitales de mujeres y varones eran análogos, se diferenciaban en su disposición espacial y en el grado de perfección, dentro de este sistema de pensamiento la vagina era concebida como un pene interno que por una falta de calor —perfección— no había sido expulsado del cuerpo<sup>71</sup>.

Así, las ilustraciones anatómicas del renacimiento muestran la vagina cual pene, cabe destacar la de Andrés Vesalio en *De humani corporis fabrica* (1543) por su sorprendente similitud con dicho órgano (Laqueur, 1994). En 1615 Helkiah Crooke, fisiólogo inglés, negó la equivalencia entre el útero y el escroto. También en el s. XVI otro fisiólogo, Gaspar Bartolino, rechazó la correspondencia espacial de los genitales de ambos sexos. Reinier De Graaf secundaría estas tesis al afirmar: “«La idea de que la vagina equivale al pene de los hombres y solo difiere de él por estar ubicada en el interior en lugar de en el exterior nos parece ridícula. La vagina no presenta ninguna similitud con el pene»” (Blackledge, 2005: 82). Cuando esta analogía perdió relevancia, el clítoris pasó a considerarse un homólogo del pene (í.d.: 83). Anteriormente, dentro de la concepción de un solo sexo, se creía que tanto las gónadas de los varones como las de las mujeres producían semen, siendo el excretado por estas últimas de menor calidad. Estos dos órganos considerados análogos y que compartían terminología se diferenciaban, como hemos dicho, en el grado de perfección. En contra de la opinión de que los ovarios producían semen, De Graaf defendió que estos producían huevos y que eran homólogos a los ovarios de las aves, de ahí el nuevo título.

Siguiendo con esta autora, el origen de la palabra vulva se presenta incierto. En la Edad Media el tratado médico filosófico *De secretis mulierum* atribuido a Alberto Magno relaciona vulva con valva, puerta plegadiza, por ser el acceso al útero. Esta idea de los genitales de las mujeres como puerta podemos verla también hoy en día, tanto en el trabajo de artistas

---

<sup>71</sup> Galeno en *De usu partium* dice: «La mujer es menos perfecta que el hombre por lo que respecta a sus partes reproductivas. Estas partes se formaron en su interior cuando la mujer era aún un feto, y por falta de calor no pudieron proyectarse en el exterior». A lo que añade: «Si desplegamos hacia afuera [los genitales] de la mujer, o si replegamos hacia adentro los del hombre, tendremos lo mismo en todos los aspectos» ( Blackledge, 2005: 77-8).

contemporáneos como en la cultura popular. En el s. XVII Reinier de Graaf da por válida esta etimología al tiempo que señala otro posible origen en relación con *velle*, desear, en base al carácter insaciable que se atribuye a los genitales de las mujeres<sup>72</sup>. Otros autores derivan el término vulva del latín antiguo *volvere* que significa “envoltorio o cubierta” (íd.: 68). Blackledge sostiene que en época griega los términos que se usaban para designar los genitales de las mujeres no tenían connotaciones negativas<sup>73</sup>, las adquirirían con el advenimiento del cristianismo. San Isidoro de Sevilla recopila gran parte del saber medieval en su obra *Etimologías*, escrita entre los años 627-30. En ella alude al término *inhonesta* para designar los genitales de las mujeres, que significa aquellas partes “que no pueden nombrarse de forma honesta” (íd.: 66). Otra palabra que relaciona con el sexo de las mujeres es *spurium*, mientras que los hijos ilegítimos eran *spurius*, “como si nacieran espontáneamente de la madre” (íd.: 66). Otra voz que los relacionaba con el sexo y la vergüenza es *puendum, pudenda*. Esta misma autora se interroga sobre el origen de la palabra cérvix. En el s. II Sorano se refería a esta parte de la anatomía como *collum*, de la misma manera que hará Regnier De Graaf quince siglos más tarde. Para intentar explicar el cambio de terminología Blackledge define cérvix como “los cuernos en forma de media luna de algunos mamíferos” (íd.: 72) y relaciona el término con *cervidae* —cévido— y *cervus* —ciervo—. Las ilustraciones anatómicas del renacimiento<sup>74</sup> representan el útero provisto de dos extremos curvos que se asemeja a un cráneo de ciervo o de toro. Durante siglos se pensó que el útero tenía cuernos, la zona que actualmente se denomina trompas de falopio y cuyo nombre se debe al anatomista del s. XVI Gabriel Falopio.

En cuanto al clítoris, la primera persona en mentarlo habría sido el médico Rufo de Éfeso (s. I-II d.C)<sup>75</sup>. Esta palabra proviene del griego y aunque su etimología es discutida, las acepciones más comunes son aquellas que la relacionan con una colina, *Kleitys*; con llave, *Kleis*; con cerrar, *Kleiein* o con excelente, *Kleitos* (íd.: 84). Blackledge argumenta que desde esta época hasta el s. XX se desestimaron los conocimientos que se tenían acerca del clítoris y lo explica aludiendo a la concepción que se tenía sobre el placer. Hoy en día, esta parte constitutiva del aparato genital ha dejado de ser un órgano fantasma y es ampliamente reconocida. En el capítulo *El autoerotismo: La masturbación como práctica hedonista*, expondremos diferentes consideraciones acerca del orgasmo en las mujeres, algunas vinculadas con aspectos relativos a la generación y otras afectadas por criterios ideológicos o morales.

<sup>72</sup> Analizamos esta idea en el apartado *Bocas y vaginas como órganos de deseo/temor*, en el capítulo *La seductora (La flor del mal)*. No obstante, recordemos que no incluimos este capítulo en la tesis.

<sup>73</sup> Para más información acerca de varios términos griegos que se utilizaban consultar: Blackledge, C., *Op. cit.* p. 66.

<sup>74</sup> La autora hace alusión a las de Andrés Vesalio y Jacopo Berengario.

<sup>75</sup> Aunque como ya hemos señalado, Renaldo Columbus afirmó haberlo descubierto en el s. XVI, cosa que también haría su sucesor Gabriele Falloppio.

La concepción de los órganos sexuales de las mujeres difiere de unas épocas a otras en función de la ideología predominante. Aristóteles pensaba que la Mujer era un Varón imperfecto, la falta de calor daría lugar a seres de sexo hembra, como afirmó el filósofo: “«la mujer es y ha sido siempre un hombre mutilado»” (Blackledge, 2005: 77). Según la teoría de Galeno las mujeres y los hombres compartían los mismos órganos genitales, la diferencia estribaba en que una falta de calor, de perfección, habría impedido a las mujeres expulsar los suyos hacia el exterior (Laqueur, 1994: 21). En palabras del médico griego: “Volved hacia fuera [los órganos genitales] de la mujer, doblad y replegad hacia adentro, por así decirlo, los del hombre, y los encontraréis semejantes en todos los aspectos” (í.d.: 55). En este contexto la anatomía reproductora vinculaba los dos sexos en lugar de contraponerlos (í.d.: 56). La jerarquía entre hombres y mujeres no se realizaba en base a la fisiología, esta era una representación de un orden superior (í.d.: 57). Las diferencias entre hombres y mujeres eran una cuestión de grado, de “perfección metafísica” (í.d.: 24) y no de clase, en la que el único modelo era el masculino. Así, estas diferencias eran asunto espacial y no estructural (Blackledge, 2005: 76). Podemos ver una ilustración al respecto en la ya mencionada vagina como un pene en *De humani corporis fabrica* de 1543, del anatomista Vesalio. Existía un solo sexo y al menos dos géneros. Recapitulando, hasta el s. XVIII lo que diferenciaba un sexo del otro era una cuestión de grado, de perfección; sin embargo, en lo sucesivo este paradigma se modificó sustancialmente, se defendió entonces la existencia de dos sexos esencialmente diferentes. “Con anterioridad al siglo XVII, el sexo era todavía una categoría sociológica y no ontológica” (Laqueur, 1994: 28), pertenecer a un sexo u otro significaba desempeñar un rol. El discurso religioso, que bajo la óptica moderna puede ser fácilmente tildado de superchería, cederá su lugar al científico que se caracteriza por una pretendida objetividad.

Blackledge subraya que durante siglos se ha concebido la vagina, y aún se hace, como un mero conducto que hace las veces de vía para los espermatozoides y los bebés (2005: 99), es decir, como un órgano pasivo en contraposición al pene. Estas aserciones referentes a la pasividad de las mujeres en clave biologicista tienen su correlato moderno en el campo del psicoanálisis. Helen Deutsch, por ejemplo, concibe la vagina como un órgano pasivo sujeto a la interacción del Varón, esta supuesta característica somática propiciaría personalidades pasivas en las mujeres (Vallejo Orellana, 2002: 93-107). Blackledge, basándose en diversas investigaciones que atañen al mundo animal rechaza este tipo de aseveraciones afirmando que se han descubierto una gran variedad de vaginas y funciones. Por ejemplo, los genitales de algunas hembras animales son capaces de almacenar el semen en diferentes compartimentos y seleccionar el más apto (Blackledge, 2005: 13). Además, esta autora sostiene que desde época victoriana la ciencia sostuvo que las hembras eran monógamas. No obstante, según los datos que aporta Blackledge solo un 3% de las especies lo son (í.d.: 111).

### 6.1.1. La vulva como motivo de representación

Una vez apuntados diferentes modos de referirse a los genitales de las mujeres, así como de las asociaciones que se les han atribuido y de su elaboración en contraste con los de los varones, vamos a proceder a analizar representaciones plásticas contemporáneas de dicha zona. El tipo de enfoque que estamos abordando en este capítulo puede corresponderse con un modelo de representación que prescinde de las extremidades —que permitirían el movimiento, la acción— y de la cabeza —raciocinio o capacidad de decisión—, metamorfoseando el cuerpo en un muñón sexualizado. De esta manera, en los personajes de estas obras veremos cómo sus anatomías son reducidas a una parte específica de su cuerpo.

En esta sección que comenzamos vamos a analizar nueve grupos temáticos en los que la representación se centra en el motivo de la vulva, en el último de ellos hemos seleccionado varias obras que no pertenecen al medio pictórico pero que hemos incluido en razón de la proximidad temática que mantienen con el resto. Los encuadres que observamos en esta selección varían en el grado de proximidad respecto del cuerpo mostrado. Podemos observar escenas que además del sexo incluyen parte de la cadera o de las piernas, pero también encontramos aproximaciones más cercanas que muestran la vulva y parte de los muslos, así como otras que se centran exclusivamente en los genitales. También hallamos variedad en el grado de desnudez contemplado, mientras que algunas se muestran totalmente desvestidas en otras veremos la presencia de ropa interior, ligeros, zapatos de tacón o faldas. En general, el espacio en el que se ubican carece de relevancia.

El *Grupo temático 58. Planos próximos de caderas I*, está conformado por ocho obras que muestran la zona pélvica, la cintura y parte de las piernas de diversos personajes mujer. Exceptuando las de Dine y Magritte, en las restantes se puede ver la presencia de prendas de ropa, prestando especial atención a las de carácter íntimo. En general, no hallamos referencias al entorno en el que se ubican, únicamente en las de Koons y Von Gunten pueden apreciarse algunas alusiones en este sentido. En dos de ellas vemos una mano próxima a los genitales, intensificando el carácter erótico de la escena.

**Fig. 426. *Cut a way* de Allen Jones (Southampton, 1937).** En el trabajo de este artista pop podemos observar un gran interés por la Mujer ideada a través de los clichés característicos de los *mass media*. Una mujer sensual, objetualizada y reducida a pin-up. Esta es una serigrafía de volúmenes sintéticos y colores llamativos. Sobre un fondo amarillo en su mayor parte y blanco en la zona de la derecha, vemos parte de una figura centrada en la composición. La imagen está



construida de manera que el espectador tiene la sensación de atravesar con su vista tejidos y carne, adquiriendo una visión que evoca desde lo quirúrgico hasta lo voyeurista, con un claro predominio de esta última. Vemos una mujer de complexión delgada cuya ropa y cuerpo son seccionados permitiendo ver aquello que cubren. En la zona de la izquierda vemos tres prendas, una gabardina oscura, una tela estampada con motivos geométricos y una combinación blanca; que eliminadas en el resto de la escena permiten ver las bragas transparentes que insinúan el vello púbico y las medias de la protagonista. En la zona de la derecha una correa rodea el muslo del personaje, poco más abajo vemos cómo su pierna se descarna en parte permitiendo ver la rótula y el fémur, y sobre este último una forma de color rosa que podría recordar tanto a un músculo como a una flor.

**Fig. 427. *Il bustino bianco* de Giovanni Bruzzi (Florenia, 1936).** Es una pintura realizada mediante una línea fina y tintas planas de color, a excepción del pubis, donde observamos un degradado de oscuro a claro. Vemos una composición realizada con colores apastelados que muestra un plano próximo recortado por todos los lados, exceptuando el izquierdo, donde se observa el perfil curvo de la cintura y de la cadera. La protagonista lleva un corsé blanco con unas cintas cruzadas y unos ligeros que sostienen sus medias, entre ambos su pubis desnudo aparece visible.

**Fig. 428. *American tan* de Gary Hume (Tenterden, 1962).** Esta es una obra que, en cierta medida, recuerda al arte pop. Está realizada con tintas planas y línea, y en apariencia recurre a un motivo de representación banal. Sobre un fondo marrón vemos un personaje realizado en negro y bordeado con una línea morada, tiene una de sus piernas separadas y la falda subida de manera que deja la ropa interior al descubierto. Adosada a una de sus piernas vemos una forma amarilla clara que si, por un lado, se acopla a la morfología del cuerpo, por el otro, se muestra como un añadido ajeno a la figura que recaba la atención sobre la zona genital.

**Fig. 429. *Cuerpo con flores* de Roger Von Gunten (Zúrich, 1933).** Es una pintura acrílica realizada con amplia variedad cromática y con diversos modos de utilizar el pigmento. Las formas están delimitadas por una fina línea negra y el color se aplica de manera bastante homogénea en algunas zonas, en degradados en otras, así como con salpicaduras. Podemos distinguir algunas formas figurativas, como la parte inferior del cuerpo de una mujer desnuda en la parte de la izquierda, una flor o varias hojas. No obstante, tiene también cierto carácter abstracto, conferido por elementos que no son fácilmente identificables y por la superposición de motivos imaginarios; así como un matiz onírico o fantástico, observamos, por ejemplo, diversos objetos de pequeño tamaño suspendidos sobre la superficie. Este personaje, que parece avanzar en un mundo irreal repleto de colores, se muestra únicamente vestido con una media naranja. Cabe destacar su ombligo alargado, sobre el que se superpone media luna blanca, así como su sexo carnoso y sin

pelo, subrayado por dos manchas de color blanco. En la parte derecha de la composición vemos una inscripción sobre fondo blanco que dice: No mira.

**Fig. 430. Venus de Jeff Koons (York, 1995).** Esta es una obra perteneciente a la serie *Easyfun-ethereal*, producida entre los años 2000 y 2002. Es un gran lienzo pintado con óleo cuyo lado menor sobrepasa los dos metros y cuya superficie evoca a la técnica del collage. Para elaborar las obras de esta serie Koons realiza un trabajo previo de pequeños collages en el ordenador a partir de imágenes de revistas, publicidad o fotografías personales (Krens, 2000: 10).

La imagen está formada por fragmentos recortados, creando profundidad espacial mediante la superposición de diferentes planos. En ciertas zonas percibimos la utilización de planos difuminados o desenfocados, que igualmente crean sensación de profundidad y en ocasiones se presentan de manera equívoca. El artista juega con la relación fondo-figura, de modo que en determinadas ocasiones el fondo se sitúa en primer plano por delante de la figura creando situaciones misteriosas. Hace uso de la figura retórica de insubordinación, la permutación de subordinación la encontramos cuando el fondo pasa a formar parte de la figura como sucede con el bañador; también se da cierta permutación de coordinación si consideramos que la parte superior del biquini se ha colocado debajo. El cuadro está resuelto de manera hiperrealista y no se aprecia la pincelada. Por consiguiente, no advertimos una variedad de texturas en cuanto a la materia se refiere, pero sí lo hacemos en el ámbito visual. Podemos discernir y valorar diversas cualidades texturales, no en base al tratamiento sino a su percepción óptica. El tacto de la arena, la sensación de un bosque frondoso, la aspereza de un biquini de ganchillo o la suavidad de la piel. El color es brillante y saturado, pero ninguno resulta estridente en su conjunto. La figura de la mujer ocupa la parte central de la composición. El brazo, junto con la pierna izquierda y la cola de la sirena delimitan una diagonal que parte del ángulo superior derecho a la esquina inferior izquierda, en consonancia con el contorno de la mujer. La iluminación destaca en el muslo adelantado y la mano, dirigiendo la atención hacia la zona pélvica. Su lenguaje corporal, en especial el contoneo de las caderas y la posición de la mano, refleja sensualidad. El dedo gordo se desliza por dentro de la prenda tirando de la misma hacia abajo e insinuando cierta manipulación genital, al tiempo que se desprende del biquini, como sugiriendo una invitación/seducción. En muchas de sus obras este artista incluye elementos comestibles. En la pintura que analizamos aparecen maíces, vainas, zanahorias y una especie de galletas con caramelo o chocolate líquido. En una entrevista con David Sylvester, mientras hablan de una obra titulada *Hair*, donde comparten espacio una peluca y una galleta con trozos de chocolate, Koons comenta: “para mí, esa pintura se refiere a la sexualidad. Cuando la miro, siempre tengo que dirigirme a mi boca y me siento como si me estuviese sacando un pelo” (Rosenblum; Sylvester, 2000: 18). Es consciente de cómo las sensaciones que provoca la comida pueden trasladarse con facilidad al cuerpo, de esta

manera el chocolate que se convierte en pelo y se desliza por el muslo de la mujer provocaría una asociación buco-genital.

**Fig. 431. *Lace* de Jef Caudle (Desconocido).** En la obra de este artista podemos contemplar numerosas representaciones estereotipadas de mujeres jóvenes y sensuales en actitudes provocativas. *Lace* muestra un plano cercano de un personaje de cuerpo esbelto que introduce uno de sus dedos bajo la braga de puntilla blanca. El cuerpo está realizado de forma idealizada, eliminando cualquier marca de la piel y presentándola como una superficie homogénea, lisa e iluminada delicadamente. Esta obra recuerda a los clichés eróticos de los medios de producción masiva.

**Fig. 432. *Summer torso (tomato)* de Jim Dine (Cincinnati, 1935).** Es una pequeña escultura de yeso pintada en rojo. A pesar de no ser una pintura parece interesante incluirla, en tanto en cuanto, muestra un pedazo del cuerpo similar a los que estamos tratando. En esta ocasión se trata de un fragmento, cortado a la altura del ombligo y al comienzo de los muslos, de un cuerpo de mujer en el que se observan perfectamente los genitales. La superficie no está pulida y muestra una gran variedad de imperfecciones que revelan el rastro del material. Las asociaciones entre cuerpo y comida que señalábamos a propósito de la obra de Koons, podemos, aunque su manifestación no se haga tan evidente, trasladarlas a esta otra. El título hace referencia a un torso de verano pudiendo asociar el calor de esta estación con la escasez de ropa y con el frescor de un alimento como el tomate. Así, en cierto modo, el cuerpo rojo se puede percibir como tomate.

**Fig. 433. *La representation* de René Magritte (Lessines, 1898 - Schaerbeek, 1967).** Aquí el marco se ajusta a los límites de la figura representada. Contemplamos un fragmento de un cuerpo de mujer en el que la anatomía realista de los músculos y huesos de la zona del estómago contrastan con la artificialidad del ombligo y de la vulva, ambos sintetizados.

En las tres obras que analizaremos en el *Grupo temático 59. Planos próximos de caderas II*, podemos ver fragmentos de cuerpo semejantes, personajes posicionados más o menos de manera frontal y cortados a la altura del ombligo y de los muslos, dirigiendo la atención hacia la zona de los genitales.

**Fig. 434. *Water lily* de Alain Drarig (California, desconocido).** Es una obra realista trabajada a partir de fotografía. Sobre un formato rectangular, desplazado hacia la izquierda, sitúa parte de un cuerpo que comprende la zona pélvica y parte de los muslos. Este se observa a través de un agua movida y burbujeante que podría ser un jacuzzi. El cuerpo desnudo y en tonos cálidos de la mujer se destaca sobre un fondo oscuro; además, cabe señalar que la única nota de color es una zona alargada azul clara situada entre sus piernas. El título hace referencia a una planta acuática,

sugiriendo así un vínculo metafórico entre el cuerpo flotante de la mujer y la llamativa flor del nenúfar.

**Fig. 435. *Portrait of the artist, Natalia Fabia de Shawn Barber (Nueva York, 1970).***

Aquí identificaríamos a la artista retratada a través de sus genitales o tatuajes. En este caso el título hace referencia a una mujer concreta, con nombre y apellido que, sin embargo, parece caracterizada en función de sus genitales. Vemos parte de la anatomía de una mujer pintada con realismo, pero sin eliminar la materialidad de la pintura. Su contorno, poco definido en la parte superior y en la inferior, se mezcla con el fondo fundiendo ambos planos. El cuerpo parece corresponder a una mujer joven con el vello púbico recortado, varias pulseras en sus brazos y diversos tatuajes; dos de estos últimos son pistolas que apuntan a su sexo. Asimismo, advertimos que este último ocupa una posición central, dirigiendo la mirada hacia el punto que indicaban los revólveres. Observamos cómo el vello púbico, recortado con una forma ondulante, puede evocar el humo de una pistola. Los chorretones presentes en la pintura, sobre todo los de color blanco situados en la parte superior, confieren a la imagen cierto carácter lúbrico ante la posibilidad de observarlos como fluidos sexuales.

**Fig. 436. *Their Greatest Hits 1971-1975 de Eric White (Ann Arbor, 1968).*** Está pintada de manera realista y con predominio de los tonos azules. Muestra parte de un cuerpo centrado y posicionado frontalmente y de manera simétrica hacia el espectador. En *Their greatest hits 1971-1975* realiza una versión burlesca de la portada del disco de los Eagles, con el mismo nombre que el título del cuadro; en el original podemos ver sobre fondo azul una calavera de ave con el pico negro. En la obra que nos ocupa, el artista pinta a una mujer azul en cuyo estómago vemos tatuada, con la misma tipografía, una inscripción que dice: “Bagels, greatest pubic tats”, que traducido diría algo así como “Bagels, las mejores porquerías púbicas”. El “bagel” es un pan cuyo centro es hueco, agujero que en este contexto puede tener connotaciones sexuales. El extremo oscuro de la calavera se transforma aquí en un pubis rasurado cuyo pelo parece haber ido a parar a la peluda cabeza de Chewaka (personaje de La Guerra de las Galaxias) que tiene tatuado.

El Grupo temático 60. *Planos próximos de caderas III*, se conforma de ocho obras heterogéneas y muy diferentes. No obstante, en todas ellas podemos ver la zona pélvica acompañada de elementos diversos, como pueden ser frutas, flores o un cinturón de castidad. Asimismo, observamos una variedad de enfoques representados, algunas muestran puntos de vista más cercanos, como la de Karasick; mientras otras introducen una mayor distancia, tal y como sucede en la de Messenger. De todas ellas únicamente las de Tàpies y Messenger muestran un marcado vello púbico. Solamente en las dos últimas obras vemos la presencia de manos, hecho que puede sugerir cierto movimiento o acción, pero que también pueden ser vistas como un

elemento susceptible de funcionar de diversas maneras, ora ocultando, ora tocando, ora invitando. No es lo mismo representar un cuerpo seccionado y sin extremidades, que incluir las manos en el conjunto, ya que esta última decisión puede otorgar cierta autonomía al personaje o resaltar su caracterización como sujeto sobre su consideración como mero objeto pasivo y abstraído del resto del cuerpo.

**Fig. 438. *Fresas de Alfredo García Revuelta (Madrid, 1961)*.** Es una composición vertical en la que los volúmenes están solucionados con claroscuro, pero de forma sintética, y en la que predominan los grises a excepción de una nota de color en las frutas. Decisión que confronta la falta de vitalidad de un cuerpo-escultura sin color y las fresas rojas. Centrada verticalmente en la escena vemos una escultura que representa parte de un cuerpo de mujer sobre una peana, cortada por encima de la cintura y de las rodillas. Sobre su cuerpo de volúmenes geométricos, coincidiendo con los genitales vemos, tal y como el título indica, un conjunto de fresas. Se trata de un *tropo* que alude metafóricamente a la vulva con la representación de la fruta. Estas están dispuestas conformando una estructura ovalada que puede sugerir la forma de una flor, no obstante, puede también evocar unas fauces o dientes que se aprietan amenazadoramente, adelantando así su capacidad de ingesta. Si el artista hubiese dispuesto una única fresa esta podría haber sido interpretada como la “dulce fresita objeto de deseo”, sin embargo, las dispone en una forma cerrada que puede recordar a un círculo defensivo y no ya a una mera ofrenda.

**Fig. 439. *Giovanna y la flor de Giovanni Rizzoli (Venecia, 1963)*.** Es una obra de factura simple realizada con un único color, el rosa, sobre un fondo de papel blanco de un metro de altura. Aquí el personaje se reduce a unas piernas y unos pequeños genitales unidos a un enorme capullo rosa mediante una línea fina.

**Fig. 440. *Adam's apple de Mark Karasick (Winnipeg, 1959)*.** Es una pintura de formato horizontal realizada con realismo. La superficie tiene una apariencia poco pulcra, un tanto distorsionada. Podemos observar diversas alteraciones en forma de bandas horizontales o manchas de color verde y marrón dispersas por la superficie. En la parte superior y en la inferior contemplamos dos franjas vacías que pueden funcionar enfatizando el carácter voyeurista de la escena. Muestra un plano próximo de una mujer vestida con bragas de algodón blanco y camiseta de tejido brillante, que sujeta entre sus muslos una manzana colorada. Si hemos de hacer caso al título, se trata de la manzana que Adán habría mordido, esta vez adecuadamente situada a escasa distancia de los genitales, evidenciando así las connotaciones sexuales que dicha transgresión adquiriría.

**Fig. 441. *Chastity de Richard Phillips (Marblehead, 1962)*.** En esta obra se sugiere también cierta referencia al relato bíblico. Así, si nos fijamos en los dibujos del cinturón de castidad podremos distinguir, entre los diferentes motivos orgánicos y decorativos, dos personajes desnudos en cuyo centro se levanta lo que podría ser un árbol con una serpiente enroscada alrededor de su tronco.

*Chastity* es una pintura fotorrealista de gran tamaño, sobrepasa los tres metros en el mayor de sus lados y está pintada en blanco y negro. Vemos representado parte del cuerpo de una mujer delgada que se posiciona en la parte de la derecha, mientras que en la izquierda descansa uno de sus muslos y un brazo. Contrasta la simplicidad con la que soluciona el cuerpo humano con el detalle con el que pinta el cinturón de castidad, resaltando así la presencia de este último, cuyo orificio oscuro y negro es visible para el espectador.

**Fig. 442. *Le monde paisible* de Victor Brauner (Piatra Neamț, 1903 - París, 1966).** Es una obra de carácter surrealista en la que el artista sustituye mediante un recurso retórico, el *tropo*, los genitales del personaje por un enorme ojo. Metáfora que también encontramos en otros surrealistas, como Bellmer. Podemos distinguir tres planos, el fondo blanco, sobre este una forma rectangular con pequeños trazos ondulados y pares dispuestos horizontalmente y sobre este la figura que se distingue por claridad contra el anterior. Idea un cuerpo de proporciones alteradas en el que la amplitud de las piernas contrasta con la pequeñez de los pies. Esta figura mutilada, de pose estática y un tanto clásica, con un pie al frente y el otro ligeramente abierto, observa al espectador, aunque con expresión cansada, desde su zona genital. Con ello la vagina parece adquirir cierto carácter autónomo y enigmático, tal y como rezan las fábulas patriarcales, un órgano con vida propia, un ojo vertical.

**Fig. 443. *Prajna=Dhyana* de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923 - Barcelona, 2012).** Es una obra figurativa y matérica en la que el vello púbico es un añadido. Se trata de una composición con fondo oscuro sobre la que se sitúa parte de un cuerpo de mujer en tonos más claros, pero de aspecto lúgubre. Carece de cualquier intento de idealización o de embellecimiento de la carne y se posiciona de manera casi simétrica, con ambas piernas separadas. La frontalidad y la simetría, junto con la ausencia de brazos y carencia de vitalidad, le confieren cierto aspecto totémico, místico. Sobre esta figura vemos varios motivos. Por un lado, en la parte superior observamos una franja naranja y diversos grafismos entre los que leemos *Prajna=Dhyana*, que es también el título de la obra. Estas dos palabras provienen del sánscrito y pueden traducirse como sabiduría y meditación, respectivamente. En este sentido cabe recordar el interés del artista por el budismo. Por otro lado, inmediatamente después de los genitales observamos unos trazos blancos que describen una forma ovalada y que tienen dos cruces negras en la parte superior. Asimismo, vemos otra cruz sobre el muslo del personaje, signo que se reitera en la obra de Tàpies.

**Fig. 444. *Release* de Jenny Morgan (Salt Lake City, 1982).** Es una obra figurativa en la que se representa un plano detalle de una calavera sostenida por unas manos y situada sobre el pubis desnudo de una mujer. El elemento óseo está solucionado con gran verismo y nitidez, mientras que el cuerpo tiene un aspecto difuso, las manos están dibujadas con una línea clara y el interior coloreado en tonos rojos de apariencia plana. No se trata de manos sangrientas, sino que parecen

más próximas a lo sobrenatural o lo fantástico, parecen órganos incandescentes. El hecho de situar la calavera, símbolo de la muerte, junto a la vulva, lugar a través del cual se accede a la vida, puede sugerir una evocación al ciclo vital. El título, que podría traducirse al español como liberación, puede aludir a este proceso.

**Fig. 445. *La femme et...* de Annette Messager (Berck, 1943).** Esta obra no muestra meramente una vulva, sino que la reelabora confiriéndole un significado reflexivo. De este modo, con una actitud crítica la artista pinta unos testículos y un pene sobre el cuerpo de una mujer, cuestionando así la sacrosanta virilidad masculina y su posesión en cuanto individuo sexuado. Tener un pene se puede antojar tan sencillo como agenciarse uno, por ejemplo, dibujándose una misma, no obstante, este añadido que en realidad evidencia su ausencia, va más allá de la performance lúdica. Los privilegios que comporta ser Varón no se adquieren por mera voluntad. Recordemos, por ejemplo, que cuando Fausto Sterling hace alusión a varios juicios por hermafroditismo en Inglaterra, Francia e Italia en los siglos XVII y XVIII, la diferenciación entre macho y hembra ocupaba “el núcleo de los sistemas legales y políticos. Los derechos de herencia, los códigos penales y el derecho al voto y la participación en el sistema político estaban todos determinados en parte por el sexo” (2006: 53). Aunque hoy en día haya quienes afirmen que la igualdad entre sexos es una realidad conseguida, sabemos, no solo que no es cierto, sino que es un hecho que se mantiene y reelabora desde antiguo.

En el *Grupo temático 61. Planos próximos de caderas y piernas*, podemos ver diversas representaciones de personajes cortados de manera que incluyen la zona genital. Tres de ellas están en cuclillas y las otras dos sentadas con las piernas separadas. Cuatro llevan complementos como medias o zapatos de tacón. La sexta imagen es una viñeta cómica.

**Fig. 446. *Place* de James Siena (Oceanside, 1957).** Siena es un artista conocido por sus pinturas a base de patrones que se reiteran, aunque la seleccionada dista mucho de este tipo de producción. *Place* es un dibujo sobre papel sobre fondo azul, que se conforma de pequeñas líneas que se superponen en diversas direcciones recordando a la técnica del grabado. Sobre un formato horizontal vemos parte de un cuerpo de mujer abierto de piernas, con el sexo visible y resaltado por el uso del oscuro y del blanco. Las rayas moldean todo su cuerpo y lo rebasan, creando cierta continuidad entre el fondo y la figura.

**Fig. 447. *La Cicciolina* de Berend Strik (Nimega, 1960).** En la obra de este artista holandés encontramos con frecuencia el uso del bordado. *La Cicciolina* tiene un formato casi cuadrado y está confeccionada mediante un bordado claro sobre una tela de algodón rosa. Muestra un plano, recortado por ambos laterales y por arriba, de una figura en cuclillas y con las manos sobre la entrepierna. Está ataviada con medias, guantes de rejilla y sandalias de tacón. El título nos

informa acerca de su identidad, se trata de una conocida artista del porno, que también se dedicó a la política, y consecuentemente el tipo de imagen representada recuerda a este primer ámbito. Sin embargo, en este caso, la atención se centra en el detalle de los complementos que funcionan como fetiches eróticos; el sexo no se representa y el cuerpo apenas se esboza con una línea. Asimismo, podemos advertir un contraste entre la veracidad de la imagen pornográfica y esta obra dulcificada en tonos apastelados, provocando así cierta antítesis entre lo mostrado y el modo de plasmarlo.

**Fig. 448. *Der wächter* de Michael Maschka (Augsburgo, 1962).** En la obra de este artista encontramos reiteradamente referencias a un surrealismo de carácter mágico. Contemplamos una escena realizada con verismo, aunque con un carácter claramente irreal. Predominan los tonos ocres y se distingue con claridad un primer plano compuesto por dos figuras y una caja, del fondo. Sobre una caja con diversas pegatinas en las que se leen palabras como “paradiso” (paraíso), “ausverkauft” (agotado) o “eintritt” (admisión); vemos un caballero armado delante de una mujer desnuda, con sandalias de tacón y en cuclillas, de mucho mayor tamaño y de la que solo vemos la parte inferior del cuerpo. El conjunto de la escena, las palabras y las flechas sobre la caja, así como el título *Der wächter* (el guarda), parecen sugerir que el personaje varón custodia el acceso a cierto lugar, que en este caso cabría pensar son los genitales de la mujer a su espalda.

**Fig. 449. *65 Priory terrace*<sup>76</sup> de Chantal Joffe (St Albans, 1969).** Observamos el sexo abierto de una mujer con ligüero y medias, cortada por debajo del pecho y sin mostrar los brazos. Su cuerpo, deformado y con poca gracia, se distingue por el color anaranjado y se subraya con el uso de los oscuros, que prácticamente lo rodean. En la parte superior vemos un fondo azul sobre el que se apoya el personaje, mientras que el resto se compone de un suelo de baldosa blanca sobre el que se inscribe una fecha y el título del cuadro, que podría ser una dirección.

**Fig. 450. *Untitled* de Florence-Louise Petetin (París, 1967).** Vemos parte de un cuerpo esbozado sobre un fondo blanco. Se trata de una mujer desnuda, con la vulva afeitada, en cuclillas y con sandalias. En esta ocasión cabe subrayar que el punto de vista desde el que se muestra la imagen es el de la propia representada, de esta forma el espectador podría ponerse en la posición de la protagonista.

**Fig. 451. Viñeta cómica.** Aquí la modelo sitúa su vulva contra la cara del pintor, quien está realizando un primer plano de su sexo; parodiando el tipo de obra que venimos analizando y la relación entre modelo mujer y artista varón.

---

<sup>76</sup> Priory Terrace es una zona de Londres.



El Grupo temático 62. *Planos próximos de vulvas I*, está conformado por ocho obras entre las que vemos primeros planos y planos detalle. En la mayor parte de ellas observamos bragas o alguna prenda de vestir, que en las de Herrera y de Weger son de cuero negro y hebillas. Únicamente en la primera vemos la presencia de una mano.

**Fig. 452. *Point of intrigue* de Arjan de Weger (Amsterdam, 1953).** Es una pintura realizada en un formato cuadrado, utilizando tonos rojos, negros y blancos, cromatismo que le confiere un aspecto un tanto duro. La superficie está pintada con bastante realismo y la pincelada es visible. En la escena podemos ver parte de unos muslos con medias negras y tachuelas; la zona de los genitales, cubierta por una braga de cuero negra y roja y unos tirantes; parte de un corsé con cordones cruzados y una mano enfundada en un guante y con unas uñas largas de color rojo. El cuerpo, sin color, permanece en un segundo plano, mientras que los elementos de atrezzo, negros y rojos, se resaltan por color y con el uso de los brillos.

**Fig. 453. *Artilugios de amor II* de Rigel Herrera (Guadalajara, 1975).** En cuanto al atavío se refiere, muestra una estética similar a la anterior. Vemos el cuerpo de una mujer descentrado hacia la izquierda y cortado a la altura del pubis y a mitad de los muslos, que se resalta por el efecto de la luz. Lleva puestos unos arneses de cuero negro con argollas que enmarcan la zona de sus genitales, totalmente depilada. Sobre esta imagen se superpone una cuadrícula de líneas negras de considerable grosor.

**Fig. 454. *Black and green* de Marjorie Strider (Guthrie, 1931 - Saugerties, 2014).** Es una pintura pop que alcanza el metro ochenta de altura. Aunque esta obra roza casi lo abstracto, podemos ver otras similares que muestran a mujeres en bikini. Está conformada por planos lisos de color, un rosa anaranjado claro para el cuerpo, negro para la braga y verde para el fondo. El modo de disponer la figura hace uso de las diagonales de la composición creando así sensación de dinamismo. La zona de la vulva ocupa el centro de la composición, parte que también es resaltada por el uso del color.

**Fig. 455. *Spread* de Alison Oakes (Knoxville, desconocido).** Pinta sus obras sobre porcelana, según declara en su página personal este material podría ser el equivalente a la piel mientras que la pintura lo sería a los cosméticos. Sin embargo, señala una diferencia fundamental, si los cosméticos los utiliza diariamente para camuflar las imperfecciones, el uso que hace de la pintura es el inverso, poner de relieve aquello que en otras ocasiones oculta. En *Spread* utiliza un formato cuadrado para representar, de forma fotorrealista, un plano detalle de la zona genital de una mujer. La composición se divide diagonalmente en dos, en la parte superior vemos una braga negra semitransparente y en la inferior una ingle y parte del culo. Si nos fijamos en la piel del personaje podemos advertir que la artista ha representado pequeños granitos y zonas de vello

rasurado. De este modo, muestra los efectos indeseados que la depilación produce sobre la zona y que normalmente se tratan de ocultar.

**Fig. 456. *Europe is now de Sam Jackson (Londres, 1977)*.** Como la anterior, es una pieza de formato cuadrado, aunque esta vez de tamaño pequeño. Vemos un primer plano de dos piernas y una vulva rasurada, recortado por los cuatro costados. El personaje se presenta con las bragas rojas bajadas —este es el único color saturado del conjunto—, gesto que puede vincularse con una oferta de tipo carnal. El cuerpo de colores terrosos se destaca sobre el fondo oscuro, visible entre las piernas, por tono y luminosidad. Está pintado mediante manchas que se funden creando una atmósfera un tanto nebulosa, siendo el sexo el lugar donde mayor detalle y variedad de tonos observamos.

**Fig. 457. *Skaam de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953)*.** Representa un plano detalle de una vulva. Está realizada de manera ágil y con pintura diluida, de manera que se aprecian una serie de transparencias. En la zona de la izquierda predominan los tonos ocre, amarillos, mientras que en el resto la gama es más grisácea. El dibujo, que se localiza en la parte de la derecha, se dispone diagonalmente y marca el triángulo púbico y la división entre ambos muslos. El sexo y el vello que lo recubre muestran mayor acabado o detalle.

**Fig. 458. *Brown woman in half slip de John Wesley (Los Ángeles, 1928)*.** Es una obra de estilo pop que está ejecutada mediante una fina y delicada línea negra, junto con planos de color homogéneos en tonos apastelados. En esta pintura de casi metro sesenta de altura vemos una visión posterior del sexo de un personaje que tiene las piernas levantadas y cuyo vestido tapa una pequeña parte de sus nalgas. La zona que más se destaca, por su posición y complejidad, es la de los genitales, cuyo interior se resalta con el uso de un tono más claro.

**Fig. 459. *White cotton panties de Marilyn Minter (Shreveport, 1948)*.** Centrado, aunque algo desplazado hacia la parte superior, contemplamos el motivo principal pintado sobre una plancha de metal. Vemos varias franjas de tonos oscuros sobre las que se sitúa una imagen a color y bajo esta un rectángulo rosa con un texto. En algunas zonas la pintura está aplicada de manera diluida, de modo que podemos ver chorretones y gotas que se esparcen fuera de la imagen. Se trata de otra visión posterior de la zona genital de una mujer, aunque en esta ocasión con un encuadre más próximo. Porta unas bragas blancas que se destacan sobre el conjunto y que se reducen a una fina tira que cruza la zona verticalmente, dejando visible a ambos lados una zona pilosa y abultada.

En el *Grupo temático 63. Planos próximos de vulvas II*, podemos ver diversos primeros planos de triángulos púbicos. La primera de las obras la muestra oculta por la ropa interior, mientras que en las restantes se descubre, pasando a ser claramente visible. Las ideadas por

Valko y Copley representan un vello púbico bien ordenado y ornamentado, Picasso totalmente rasurado, mientras que en el resto de obras vemos representaciones más naturalistas y menos arregladas. Las dos últimas son fotografías que incluimos por el interés visual en relación con el tema tratado.

**Fig. 460. *Slippy* de Marc Taschowsky (Fráncfort del Meno, 1972).** Es una obra colorista con una longitud de metro por lado. El color define las diferentes formas y está aplicado de manera bastante plana, aunque se observa la materialidad de la pintura. Descentradas hacia la izquierda vemos parte de unas bragas verdes, de una mano con las uñas pintadas del mismo color que la ropa interior, de los muslos y de la barriga de una mujer. Sobre el slip podemos contemplar diversos dibujos, entre ellos una mujer vestida con zapatos de tacón y medias que dejan su trasero al descubierto mientras dirige su rostro en dirección al espectador. Podemos advertir un posible emparejamiento entre el rol del dibujo y de la representada; la primera se ofrece en ropa íntima mientras que la otra es retratada en bragas y atendiendo exclusivamente a esta zona.

**Fig. 461. *The tangled garden* de Andrew Valko (Praga, 1957).** Es una obra rectangular y bastante simétrica en la que vemos, de manera desenfocada, la zona pélvica con la marca blanca de la braga y parte de unos muslos cerrados en tonos cálidos. En el centro observamos una confección floral abigarrada, nítida en algunas zonas, en la que predominan los oscuros, pero en la que también podemos ver notas de color; todo ello hace las veces de vello púbico. Este modo de representar el sexo, como un jardín, queda asimismo reflejado en el título.

**Fig. 462. *Venus mound I* de William Nelson Copley (Nueva York, 1919 - Cayo Hueso, 1996).**

Aquí observamos también un vello púbico constituido de manera fantástica, esta vez por una serie de figuras. Sobre un formato horizontal vemos un personaje abierto de piernas, dibujado con pequeñas líneas negras que no llegan a unirse y pintado de un rosa con diversos grados de luminosidad. En los extremos inferiores contemplamos un pequeño ángulo gris que cierra la composición y redondea las nalgas de la protagonista. Ocupando el centro de la escena observamos una zona triangular de tono oscuro y superficie amplia que representa la vulva. Pueden distinguirse varios personajes situados ordenadamente. El que mejor se observa es el central, parece una figura de mujer vestida con medias de rejilla y ligas, el sexo al descubierto y un sujetador que junta sus pechos. Los rostros de todos los personajes tienen un tono más claro y no muestran rasgos faciales. Si comparamos esta obra con la anterior, podemos decir que la de Valko resultaba mucho más tranquilizadora, tanto por el uso del color como por el motivo representado; mientras que la de Copley parece más misteriosa. Esa comitiva en tonos oscuros de personajes sin rostro situados sobre el monte de Venus parece sugerir ciertas connotaciones vinculadas al mito o a lo sobrenatural.

**Fig. 463. *Fragmento de cuerpo de mujer* de Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973).**

Es un grabado que muestra un plano detalle de una vulva rasurada vista de frente. La línea ondulante sugiere la naturaleza blanda y moldeable de la carne.

**Fig. 464. *Female abstraction* de Man Ray (Filadelfia, 1890 - París, 1976).** Es un dibujo a tinta sobre papel. Descentrada hacia la derecha apreciamos una uve cruzada verticalmente por una línea que rebasa su límite. En el interior de esta forma, así como fuera de sus límites, se reúnen diversos grafismos en forma de onda que representan el vello púbico. En este caso, tal y como el título sugiere, el carácter de la imagen es bastante abstracto.

**Fig. 465 y 466. *Hair / Hair* de Jim Dine (Cincinnati, 1935).** Estas dos obras forman parte de una serie de cuatro, titulada *Hair*. Dos de ellas son más abstractas y las restantes más realistas, pero todas se centran exclusivamente en esta figura geométrica que representa la vulva. Todas tienen formato cuadrado, de aproximadamente sesenta centímetros de longitud y están realizadas con lápiz sobre vitela.

La primera de estas formas pilosas es un triángulo gris, más o menos centrado hacia la parte superior. Es una mancha poco definida en la que se observan gestos circulares y en la parte superior algunos hacia afuera; asimismo, vemos diversos trazos lineales, sobre todo en la zona izquierda, que representan pelos.

La segunda tiene una disposición espacial semejante pero un acabado mucho más detallado. Aquí contemplamos una vulva realizada pelo por pelo, con gran detalle.

**Fig. 467. *Female series, April, 1988* de Donald Sultan (Asheville, 1951).** Esta obra es parte de un conjunto de trabajos agrupados bajo el título *Female series* y está conformado de 11 aguafuertes y aguatinas sobre papel. En la que nos ocupa vemos una amplia superficie blanca sobre la que se estampa una pequeña área, mientras que en la zona de la derecha vemos escrito el nombre de la serie. La imagen muestra una forma negra triangular que se extiende en sus tres vértices hasta los márgenes, y se posiciona sobre un fondo gris más claro que representa el cuerpo.

**Fig. 468. *Do ut des* de Vania Comoretti (Udine, 1975).** Es una acuarela que muestra un plano detalle de parte de una vulva. En esta ocasión cabe resaltar que la artista se centra en la representación del vello y de pequeñas heridas o granitos infectados.

**Fig. 469. *Eva en rojo* de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937).** Es una fotografía que forma parte de la serie *El libro del sexo*. Vemos un primer plano recortado por los cuatro costados, en blanco y negro, de una vulva con el vello púbico natural, sin recortar. Sobre la misma, en la parte inferior, se dispone una pequeña hoja de parra en color granate. Este gesto, junto con el título, evoca al relato bíblico en el que Eva y Adán cubren sus genitales movidos por la vergüenza sexual.

Sin embargo, en este caso el elemento vegetal, además de transformar su color, se reduce a la mínima expresión, incapaz de cubrir el sexo del personaje.

**Fig. 470. *La femme et le barbu* de Annette Messager (Berck, 1943).** Es una obra irónica, también fotografía, que muestra un primer plano de una vulva pilosa que hace las veces de barba en conjunto con la cara dibujada sobre la piel del bajo vientre. La barba a menudo ha sido identificada como un atributo masculino que puede denotar virilidad, poder o sabiduría, no obstante, Messager la transforma en una propiedad de las mujeres y la sitúa entre las piernas provocando un efecto transgresor y bromista.

El Grupo temático 64. *Planos próximos de vulvas III*, se compone de diez obras, la primera es una portada de una revista. En ocho de ellas vemos piernas abiertas que dejan al descubierto la vulva, mientras que la última se centra exclusivamente en la representación del sexo. Contemplamos una gran variedad de estilos o maneras de representar el motivo. Por ejemplo, la de Burton es colorista y decorativa, mientras que Jackson y Dumas se alejan de cualquier pretensión idealizadora. Applebroog, Hume y Harvey sintetizan el cuerpo en una serie de líneas y Smith lo trabaja con detalle.

**Fig. 471. *Cubierta para Le Surréalisme, même, no. 1* de Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968).** Contrastado sobre un fondo negro, con una iluminación que transita desde la sombra hasta los tonos más claros, se distingue un objeto recortado. Identificamos los genitales de una mujer.

**Fig. 472. *Yonique metaphor, the orchid* de Dennis Burton (Lethbridge, 1933 - Vancouver, 2013).** En la producción pictórica de este artista podemos encontrar obras semejantes a la que incluimos, así como dibujos de mujeres desnudas centrados en la representación del tronco, es decir, en la vulva y los pechos. *Yonique metaphor, the orchid* tiene un formato cuadrado de aproximadamente metro y medio de longitud. Predominan los tonos cálidos y los colores vivos, que conformando planos lisos dan forma al motivo. Los negros se utilizan para resaltar la parte superior del pubis, las nalgas y los orificios vaginal y anal. La escena muestra los genitales abiertos de una mujer que han sido decorados con motivos ornamentales de aspecto floral. Este tipo de representación, junto con el uso del color, sugiere cierta intencionalidad festiva o mágica ligada a los órganos sexuales.

**Fig. 473. *La découvert* de Ernst Fuchs (Viena, 1930 - Viena, 2015).** Es una pintura cuya superficie evoca la técnica del collage. Está conformada básicamente por tres elementos, una franja amarilla estrecha y un espacio azul que conforman el fondo, y una forma en tonos rosas cuyos extremos superiores terminan en punta. En el interior de esta última vemos trazos y manchas de colores violetas y anaranjados que dibujan una vulva y unas piernas separadas. De todo el conjunto, el sexo es el motivo representado con mayor detalle.

**Fig. 474. *Julie de hull de Marcus Harvey (Leeds, 1963)*.** Es una obra gran formato que alcanza casi los dos metros y medio en cada uno de sus lados. Sobre un soporte cuadrado el artista reúne dos procedimientos plásticos muy diferentes. Observamos un fondo matérico, con cierto carácter expresionista, en el que podemos ver diversas pinceladas y trazos que se superponen.

Predominan los tonos rosas, blancos, grises y, en menor medida, los amarillos. Sobre esta superficie gestual se dibuja una línea negra de grosor fijo que tiene una apariencia un tanto mecánica y sintética, que contrasta con el carácter del fondo. Representa parte de un cuerpo dispuesto diagonalmente, cortado por encima de los pechos y de las piernas, dejando la zona genital bien visible. El personaje lleva medias, liguero, sujetador y collar de perlas; atributos frecuentemente asociados con la representación del erotismo.

**Fig. 475. *Figura al borde del cubismo de Luis Candaudap (Bilbao, 1964)*.** Es una pintura de dimensiones reducidas en la que se reúnen diferentes recursos plásticos. La forma central, que representa parte de un cuerpo de mujer, tiene una apariencia figurativa, aunque en algunos de sus lados, sobre todo en la parte superior, presenta un contorno que parece recortado a tijera. Sobre esta vemos un elemento rectangular con diversos brochazos de colores saturados y fondo blanco, que recuerda al collage. La zona de la derecha, con una presencia matérica destacable, tiene un carácter más abstracto; mientras que la opuesta, parece evocar parte de un cielo y de unas hierbas. La manera de disponer el cuerpo, recortado y sobre una superficie horizontal le reporta cierto carácter escultórico. El sexo, con una tonalidad más violeta que el resto del cuerpo, además de ocupar una posición más o menos centrada, se resalta con la introducción de una banda horizontal que emerge de la derecha, en colores rojo, verde y blanco, y funciona a modo de indicador.

**Fig. 476. *Group P #3 de Ida Applebroog (Nueva York, 1929)*.** Es un dibujo a tinta roja sobre papel. En la parte inferior una línea quebradiza delimita las nalgas y desplazada hacia la izquierda vemos una vulva de contornos sintetizados, pero que representan la complejidad del órgano, rodeada de un vello púbico de forma trapezoidal. En comparación con las obras anterior y posterior, la de Applebroog muestra unos genitales de tamaño considerable.

**Fig. 477. *Horizon de Gary Hume (Tenterden, 1962)*.** Es una pintura sobre aluminio caracterizada por un uso apastelado del color y una sintetización de la forma. Sobre un fondo claro una línea gris sugiere una pierna horizontal y unas nalgas que se despliegan en sentido vertical. Más o menos en el centro una forma rosa con una franja más oscura evoca la forma de una vulva.

**Fig. 478. *Visions of Cody de Sam Jackson (Londres, 1977)*.** Es una pintura que tiene quince centímetros de longitud en cada uno de sus lados. En esta escena en la que predominan los tonos sepías y negros, vemos un pubis que se dispone diagonalmente en la composición. Los oscuros los hallamos resaltando esta zona y en la parte superior, en contraste con el cuerpo. Tanto el modo

de pintar la carne como los tonos utilizados, sugieren una desromantización de lo representado y un rechazo del cuerpo idealizado.

**Fig. 479. *Unkept* de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).** Estas impresiones recién comentadas a propósito del trabajo de Jackson parecen también válidas para el de Dumas. La composición se divide en dos, en la parte superior se sitúa el dibujo y la restante permanece vacía. Cortada por arriba, la imagen representa la vulva, parte de las nalgas y de los muslos. En algunas zonas es posible ver el fondo a través de la pintura y el gesto de la pincelada, por ejemplo, en la zona de las nalgas vemos pintura arrastrada creando una transición poco limpia entre el fondo y la figura. Todo el conjunto se tiñe de un tono azulado y los oscuros se sitúan en la zona del sexo con tal intensidad que la morfología de los genitales queda oculta. La promesa exhibicionista de la pose no revela el detalle de la anatomía sexual.

**Fig. 480. *Fountainhead* de Kiki Smith (Núremberg, 1954).** *Fountainhead* es un libro hecho a mano por Smith con fotograbados a color en papel de abacá. Se compone de dieciocho dibujos entre los que se cuentan vulvas, penes, pechos, orejas u ojos, en general expulsando algún tipo de fluido. Sobre un fondo claro vemos trazos negros de diferente forma y longitud que se reúnen con diversos grados de intensidad para conformar el motivo, una vulva abierta. El único elemento de color es una forma roja que emerge del interior evocando, presumiblemente, la sangre menstrual.

En el *Grupo temático 65. Planos próximos de vulvas IV*, podemos encontrar un rango variado de representaciones visuales de genitales en las que el clítoris adquiere una notoria presencia. Algunas de ellas tienen una apariencia menos realista, más fantástica o sintética, como vemos en las obras de Medvedev, Wesselmann, Bellmer o Corinne. Mientras que en las de Tompkins, Gravinese o Bamber el grado de verismo es más elevado. En las dos primeras vemos versiones más dulcificadas y sintetizadas de los genitales.

**Fig. 481. *Yoni series* de Igor Medvedev (Járkov, 1931 - Moscú, 2015).** Esta obra forma parte de una serie más amplia titulada *Yoni series*. La que nos ocupa tiene un formato que supera el metro de alto, cierto aspecto decorativo y una escasa definición que le confiere una apariencia nebulosa. Sobre un fondo grisáceo vemos una forma realizada en tonos más oscuros y saturados, que van desde el rojo al verde. Representa una vulva, centrada en la composición, algo inclinada hacia la derecha, que refleja sensibilidad tanto en el uso del color como en el modo de aplicarlo y del dibujo. Los pequeños trazos que dibujan el vello, así como la relativa falta de definición, crean una superficie suave y delicada, una versión estilizada y estetizada de los genitales.

**Fig. 482. *Shaved cunt* de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).** Esta también muestra un motivo un tanto abstracto y estetizado, aunque en este caso evita el uso del color. Sobre una superficie homogénea de tamaño bastante más pequeña que la anterior, vemos un

dibujo a lápiz, centrado en la parte inferior, donde el pubis, las nalgas y las piernas se funden con un fondo blanco. Esto provoca que el sexo parezca, en cierta medida, desvinculado del cuerpo.

**Fig. 483 y 484. *Second element / Grot de Ina Van Zyl (Ceres, 1971)*.** Las siguientes dos obras son representaciones próximas de vulvas.

*Second element* es una pintura de pequeño formato en la que predominan los tonos cálidos, aunque algo amarronados. La composición se divide horizontalmente en dos franjas. En la inferior, de tamaño más pequeño, vemos una sábana blanca arrugada; mientras que en la restante vemos el sexo de una mujer centrado en el formato, totalmente rasurado y visible. Si reparamos en la carne del personaje apreciamos una textura rugosa que se adecua a la dirección de la piel, dando la sensación de representar su materialidad. Este recurso de conferir volumen a la piel produce un efecto táctil, pero contrarresta su cualidad como superficie suave, impresión que como hemos visto es emulada en numerosas obras que pintan pieles de aspecto liso. En este sentido podemos observar una diferencia notable entre esta obra y las dos anteriores, en las que la idealización del motivo sobrevenía, en parte, de la sintetización de la forma y de la sensación de suavidad producida. En la de Van Zyl, además, contemplamos claramente los pliegues de la piel de los labios menores.

*Grot* es una obra de formato rectangular, dispuesta horizontalmente y con marcados contrastes lumínicos. Representa a una mujer arrodillada sobre una superficie de aspecto blando, a través del hueco dejado por sus piernas vemos sus pies, la zona con mayor iluminación. Muestra un primer plano de una vulva que se destaca por la oscuridad de sus contornos en contraste con la claridad del fondo y cuyo clítoris se destaca del conjunto perfilándose en forma de dos pequeños salientes. El título, que podemos traducir del neerlandés como cueva o gruta, puede evocar un tipo de ideología que imagina los genitales de las mujeres como un lugar misterioso al que el Varón accedería deseoso y asustado al mismo tiempo; aunque en esta ocasión puede funcionar de forma irónica, puesto que la disposición del personaje, que deja un hueco entre sus piernas, también es susceptible de emular dicha idea.

**Fig. 485 y 486. *Cunt painting 4 / Cunt painting #10 de Betty Tompkins (Washington D. C, 1945)*.**

Esta artista es conocida por sus obras hiperrealistas de escenas de sexo en planos detalle. Estas son dos obras que representan planos de vulvas pintadas con realismo en blanco y negro. Para pintar estos motivos la artista recurre frecuentemente a la imaginería del porno, sin embargo, no copia las fotos sino que las utiliza, transformándolas para crear su propio motivo de representación (Simmons, 2015).

*Cunt painting #4* muestra una imagen bastante desenfocada del sexo de una mujer. Está situada levemente en posición diagonal, quedando un hueco oscuro en la parte inferior, contra el que se distinguen las nalgas y los muslos. El cuerpo está solucionado con un gris luminoso sobre el que



sobresale un vello púbico oscuro recortado en forma rectangular, asimismo, la zona del sexo presenta una tonalidad más oscura que el resto de la piel.

En *Cunt painting #10* observamos una vulva dispuesta siguiendo una de las diagonales de la composición, donde un vacío negro delimita las nalgas en la parte inferior derecha. Muestra un sexo rasurado y podemos apreciar zonas de la imagen que tienen mayor definición, así como otras más borrosas. Vemos un enorme aro colgando del capuchón del clítoris y unos piercings transversales que atraviesan los labios vaginales haciendo que permanezca inaccesible. Estos elementos, si bien poseen una función estética, pueden también constituir un modo de incentivar el deseo en razón de la imposibilidad, aparente, de acceso. La gran cantidad de obras de temática similar y la ausencia de color pueden sugerir un proceso de documentación o archivo en el que se van registrando múltiples variantes de un determinado aspecto. Por otra parte, el detalle y paciencia con el que están realizadas, así como su tamaño, resaltan o ensalzan unas visiones que son a menudo socialmente rechazadas. Imágenes deseables en la privacidad y sancionadas en lo público, cuyo tamaño no permite esconderlas en un cajón al margen de la mirada ajena. Aunque también podemos verlas como representaciones colosales de la imagen objetualizada del cuerpo de las mujeres con fines eróticos o estimulantes.

**Fig. 487. *Pussy stellar* de Diego Gravinese (La Plata, 1971).** Esta obra alcanza casi el metro de altura. Podemos diferenciar claramente dos planos elaborados con lenguajes plásticos muy diferentes. Por un lado, contemplamos una visión posterior de unos genitales en los que el detalle es claramente visible. Dan la sensación de estar presionados sobre un cristal, a través del cual estarían vistos. Están pintados con un color naturalista y se funden con un fondo oscuro que ocupa una pequeña área en la zona del ano y una superficie mucho mayor en la parte inferior, en el espacio dejado por las piernas. Sobre esta imagen podemos apreciar manchas blancas, en general transparentes, que reflejan el gesto mediante el cual han sido aplicadas. Esto confiere un aspecto un tanto sucio a la obra, como si hubiesen enjabonado la superficie con la intención de pegar algo sobre ella o como si se contemplase a través de un plano transparente un tanto manchado. Por otro lado, vemos unos dibujos realizados con una línea azul de apariencia un tanto mecánica, que tal vez puedan guardar cierta relación con el adjetivo del título.

**Fig. 488. *Sun risings* de Berend Strik (Nimega, 1960).** Aquí contemplamos otra toma trasera de los genitales de una mujer, sin embargo, en esta ocasión se trata de una fotografía bordada. Este recurso atribuye a la imagen una apariencia peculiar, confiere a la superficie una textura que se reitera y al mismo tiempo distorsiona, en cierta medida, la imagen, haciendo más dificultoso apreciar los detalles.

**Fig. 489. *Untitled #1* de Judie Bamber (Detroit, 1961).** Esta obra, con un color y aspecto muy realista, pertenece a una serie de vulvas pintadas en planos detalle realizada en los años noventa.

Se trata de una obra de pequeño formato que no alcanza los diecisiete centímetros de altura, pero tiene un grosor considerable, tal y como podemos comprobar en la imagen. Ajustada a los límites del formato vemos una vulva totalmente afeitada y centrada en la composición. Los tonos más oscuros resaltan la presencia de labios y clítoris, así como el orificio de la vagina.

**Fig. 490. *La vulve-phallus* de Hans Bellmer (Katowice, 1902 - París, 1975).** Es un dibujo abigarrado realizado con una línea roja, en el que una vulva y un pene se yuxtaponen en una figuración surrealista. En esta forma híbrida distinguimos una figura de mujer de morfología mórbida, cuyas extremidades inferiores son simultáneamente un pene que trata de penetrar en las carnes de su estómago. A su alrededor se disponen diversos pliegues, pelos y una forma redondeada que representa las nalgas. Observado en conjunto, todo ello se ve como una vulva. En esta ocasión contemplamos reunidos diferentes objetos de deseo, una figura de mujer cuyas carnes se desplazan por la incursión de un enorme pene; y ambos, a su vez, forman parte y conforman unos genitales de mujer. Aquí la imagen se reviste de un carácter erótico surrealista en el que el personaje es reducido al tamaño de sus partes genitales y presentado como si fuese parte de las mismas.

**Fig. 491. Dibujo para *Cunt coloring book* de Tee Corinne (San Petersburgo, 1943).**

Aquí la artista dibuja detalladas e intrincadas vulvas con una línea delicada, como si se fundiesen con elementos naturales y que según nos informa el título, podrían colorearse. La obra que nos ocupa es una representación delicada y abigarrada sobre fondo blanco en la que contemplamos líneas de diferentes grosores. En el centro de la composición vemos un motivo realizado con una línea notoriamente más gruesa, representa una vulva con el clítoris y los labios menores bien reconocibles. A su alrededor vemos un dibujo realizado a base de puntos y pequeñas líneas, de carácter más abstracto que el anterior y que puede simultáneamente ser interpretado como vello púbico o elementos vegetales o rocosos que bordean una grieta.

Las primeras cuatro obras que conforman el *Grupo temático 66. Planos próximos de vulvas V*, muestran primeros planos de genitales; comenzamos con tres que reproducen la forma ojival del órgano, mientras que Bourgeois idea un híbrido con elementos rectilíneos. Las restantes no son pinturas ni dibujos, sino fotografías y acciones o proyectos de diversos artistas que nos gustaría incluir, aunque sea brevemente en razón de la estrecha relación que guardan con las obras recién analizadas.

**Fig. 492. *Entorno vaginal* de Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973).** Es un dibujo a tinta y acuarela realizado a comienzos del siglo XX. En esta pequeña obra realizada en azules a base de línea y aguadas, observamos una forma ovalada rodeada de trazos circulares, representa una vulva abierta, vista de manera frontal. Sobre esta se superpone una mujer con las piernas abiertas

y una de sus manos separando los labios de su sexo, de manera que se empareja con aquel de mayor tamaño que la acoge. El gesto de elevar un brazo por detrás de la cabeza ratifica la apertura corporal y es un gesto recurrente en las oferentes.

**Fig. 493. *Untitled # 698* de Patricia Cronin (Beverly, 1963).** Esta acuarela fue realizada un siglo después que la anterior. Representa un primer plano de una vulva con tres dedos de una mano, que parece de mujer, metidos en la vagina.

**Fig. 494. *Annie Sprinkle* (Filadelfia, 1954).** Propone una parodia cómica representado a una mujer que emerge de un orificio vaginal y cuyos brazos se fusionan con los labios de la vulva. El rostro de la representada se parece al de la propia artista, con lo que probablemente se trate de un autorretrato.

**Fig. 495. *Anatomy, plate 5* de Louise Bourgeois (París, 1911 - Manhattan, 2010).** Es un grabado realizado a punta seca. Los trazos negros dibujan un primer plano de los genitales de una mujer abierta de piernas; no obstante, la anatomía es sustituida por unas formas rectilíneas que evocan algo de tipo artificial, como pudiera ser una construcción o los cajones de un mueble. En otros trabajos la artista ha fusionado cuerpos de mujeres con casas y edificios poniendo en tela de juicio el vínculo con el hogar. Asimismo, esta obra puede traernos a la memoria un grabado de Salvador Dalí titulado *La Divina Comedia* (1960).

**Fig. 496. *The great wall of vagina* de Jamie McCartney (Londres, 1975).** *The great wall of vagina* es un proyecto mediante el cual el artista pretende mostrar una amplia variedad de sexos, en parte, como reacción ante la moda actual de la cirugía labial. Para ello realiza 400 moldes de yeso de vulvas pertenecientes a mujeres cuya edad oscila entre los 18 a 76 años, con objeto de abarcar un amplio espectro de la población. Incluye madres, hijas, gemelas, transexuales, una mujer antes y después del parto, otra mostrando los genitales originales y el resultado tras una operación de reducción de labios. Los moldes se disponen en 10 paneles de 40 vulvas cada una de 9 metros de longitud y 50 centímetros de ancho.

**Fig. 497. *Portraits de Beth B* (Nueva York, 1955).** Es una fotografía en blanco y negro que muestra una vulva abierta y el ano, eliminando toda la información adyacente, como si el motivo surgiese del fondo blanco. La palabra del título, retrato, hace referencia a una descripción del carácter moral o físico de una persona; no obstante, dicha identificación parece reducirse aquí a unos genitales desvinculados del cuerpo.

**Fig. 498. *Untitled* de Nobuyoshi Araki (Tokio, 1940).** Esta fotografía es parte de la serie *The parts of a love* y muestra un plano detalle de una vulva abierta, en blanco y negro y sin pretensiones de embellecer. La periferia de la imagen está ennegrecida, mientras que la luminosidad se concentra en el interior del sexo, a excepción de la entrada de la vagina, resaltada por la oscuridad.

**Fig. 499. *Chicken knickers* de Sarah Lucas (Holloway, 1962).** De esta obra cabe destacar la ironía. Sobre un fondo oscuro vemos un cuerpo desde las rodillas hasta poco más arriba del ombligo, lleva unas grandes bragas blancas de algodón sobre las que se sitúa un pollo cuya parte trasera abierta evoca una vulva.

Hasta aquí hemos analizado nueve grupos temáticos en los que se mostraban escenas diversas con la vulva como protagonista. Hemos procurado mantener cierto orden, aunque sin resultar categórico, en relación al fragmento de cuerpo mostrado. Así, hemos comenzado con aquellas obras en las que podíamos ver parte de las piernas, la cadera o el área abdominal. A partir del quinto grupo el enfoque se hace más próximo, centrándose en la zona genital. En la quinta y en la sexta vemos escenas más comedidas mientras que las restantes muestran el sexo con mayor detalle, abierto y frecuentemente mostrando la morfología del clítoris y de los labios. Cuando vemos, en la vida cotidiana, en películas, anuncios, etc., la vulva representada como objeto de deseo, frecuentemente se limita a imágenes lejanas, poco definidas o sintéticas. No obstante, mostrar su morfología más interna, aquella que es solo accesible cuando se separan las piernas, parece rodearse de cierto tabú. Es una zona del cuerpo que continúa siendo vergonzante para muchas personas, tanto para verla como para mostrarla. Su representación parece a menudo circunscrita al mundo del porno o de la medicina. No obstante, hemos podido comprobar que en el campo del arte despierta cierto interés.

Muchas de estas obras, en gran parte debido a la particularidad del enfoque, no ofrecen datos relativos al espacio escénico. En las únicas obras que podemos encontrar alguna referencia al respecto es en las de Koons, Candaudap, Von Gunten y Drarig; en las tres primeras observamos elementos que remiten a espacios naturales, mientras que la última se sitúa en el agua.

Gran parte de estas vulvas se representan como un fragmento, pero en continuidad con el cuerpo, no obstante, también encontramos otras que son mostradas como si apenas tuviesen relación con él, como entidades aisladas. Este efecto podemos advertirlo en obras como las de Ray, Dine (*Hair*), Smith, Medvedev, Wesselmann, Corinne o Beth B. En general están realizadas en tonos cálidos, haciendo uso de un color más o menos naturalista, aunque también las hay en blanco y negro, así como alguna en la que predomina otro tono como, por ejemplo, el azul.

Hemos contemplado diferentes modos de representar la vulva, en algunas obras, como las de Medvedev o Wesselmann, podíamos advertir cierta idealización del motivo en la suavidad o síntesis reflejada, en la de Burton algún tipo de carácter celebratorio, mientras que las de Valko y Copley parecían revestidas de un tono fantástico. En obras como las de Koons, Caudle, Drarig o

Maschka, se advierte una intención específica de idealizar y embellecer la representación del cuerpo. En general, las versiones edulcoradas o románticas tienen menor representatividad. Mientras que artistas como Tàpies, Joffe, Dumas o Jackson, eliminan cualquier intento de crear imágenes bellas y atractivas en un sentido publicitario; presentan un aspecto menos amable y tendente a la expresividad de los medios plásticos y técnicos.

En resumen, encontramos obras más delicadas y tranquilizadoras, como la de Wesley o la de Strider; ambas de superficies pulcras y tintas planas. Otras, sin embargo, muestran un aspecto mucho menos seductor y limpio, como advertimos en las de Jackson y Dumas. No se refleja ningún intento por embellecer lo representado y el deseo puede tornarse morboso. Las últimas pueden pretender un acercamiento más directo a la realidad, mientras que las primeras proponen versiones estetizadas que remiten a los *mass media*.

En referencia al vello púbico, una gran parte de ellas lo muestran rasurado, aunque también encontramos un número considerable que lo representan de forma natural, mientras que en algunas lo vemos recortado.

Si atendemos a la constitución corporal de las representadas, entre las que se observa parte del cuerpo, no encontramos personajes gordos. Además, en general parecen jóvenes, no observamos cuerpos arrugados o descolgados que podrían funcionar como indicativos de la edad.

De las 73 obras analizadas, en unas veinte podemos ver diversas prendas de vestir, entre las que contamos medias, liguetos, bragas, zapatos de tacón y hasta un cinturón de castidad.

En algunas de estas obras el enfoque está tan próximo que parece complicado intentar establecer la actitud del personaje representado, en estos casos el tono puede llegar a inferirse de la utilización de los recursos plásticos. Por ejemplo, en Wesley, Valko, Medvedev o Wesselmann advertimos una tendencia a embellecer y sintetizar la complejidad de lo mostrado en superficies más o menos homogéneas y con versiones dulcificadas o de carácter suave. No obstante, las obras pintadas por Joffe, Dumas o Jackson carecen de ese romanticismo, de esa limpieza, muestran genitales de aspecto un tanto sucio pintados en tonos oscuros, marrones o azulados. En estos casos no vemos el resto del cuerpo, pero el modo de representar el sexo no parece aproximarse a una atractiva y seductora oferta. En otra serie de obras, como podrían ser las de Koons, Caudle, Strik, de Weger o Harvey, la expresividad del lenguaje corporal sugiere que se trata de proposiciones carnales. Asimismo, hallamos otras más ambiguas en las que lo representado se muestra, pero sin añadir referencias manifiestas en cuanto al tono erótico se refiere. Un ejemplo,

podrían ser las obras de Dine, Strider, Oakes, Dumas, Applebroog, Van Zyl, Tompkins, Bamber o Corinne, casi todas ellas mujeres.

Resulta sugerente referirnos brevemente al tamaño de las obras por estar el motivo representado habituado a verse como algo íntimo, privado, y en este sentido cabría atribuirle un formato discreto. Sin embargo, esta observación hecha a priori no se cumple. Los tamaños de las obras varían considerablemente de unas a otras, encontramos desde obras de un formato modesto hasta otras que incluso superan los dos metros, como es el caso de las de Tàpies y Harvey. De este modo, algunas de estas obras ponen ante los ojos sexos de tamaño monstruoso, sexos que rebasan el tamaño de una persona y que son visibles desde la distancia. Vulvas monumentales que quebrando el tabú de la invisibilidad se imponen a la vista.

#### 6.1.2. Una sintetización metafórica de la vulva: de aberturas y elementos vegetales

Aunque el tipo de prácticas simbólicas —a las que hemos aludido anteriormente— que se realizaban en la antigüedad no llegan hasta nuestros días, sí que podemos aún encontrar asociaciones de este tipo, la vulva representada como una raja u orificio, como un triángulo o una concha. En el *Grupo temático 67. Sintetización metafórica de la vulva*, podemos observar diversas reducciones contemporáneas a icono de la vulva. Las que son más sintéticas recuerdan, en cierta medida, a aquellas representaciones arcaicas mentadas anteriormente; mientras que en la de Smith vemos formas más fácilmente identificables y en la fotografía que incluimos se reconoce claramente una cartera. De todas ellas la única que alude a los genitales en el título es la de Hirst, que incluye la palabra *vaginal*.

#### **Fig. 500. *Concetto spaziale, attesa* de Lucio Fontana (Rosario, 1899 - Comabbio, 1968).**

Es una obra célebre del trabajo de este artista, un lienzo pintado de un color rojo saturado y homogéneo, con una incisión vertical y centrada en la composición. Este tipo de obra se ha interpretado como estigma, como herida abierta, consideración que se ha tenido también de la vulva. Sarah Whitfield (2000) las analiza como representaciones que juegan en el límite entre lo profano y lo sagrado, y lo relaciona con la creencia que durante la Edad media identificaba la herida del costado de Cristo como metáfora del útero santo, de la iglesia, de modo que Cristo sería el padre (madre) de la humanidad. Asimismo el historiador y crítico de arte James Elkins, ha señalado la representación de esta figura mística ideada como útero sagrado inserto en una forma elipsoide, que igualmente recuerda a los genitales de las mujeres (Whitfield, 2000). No obstante, al margen de estos elaborados discursos podemos también interpretarlas como una reducción a icono, como una sintetización pulcra y elegante de la vulva. En este sentido, adquiere importancia

la técnica, que consiste en rasgar la tela verticalmente; gesto que se reviste de ciertas connotaciones de agresión. El artista realiza un único tajo que produce la forma, además, en esta ocasión el color favorece la interpretación como vulva. Cabe señalar que los genitales así representados no tienen mayor corporeidad ya que se forman visualmente a partir del vacío dejado por la tela, es decir, se definen más por una ausencia que por una presencia.

**Fig. 501. *Untitled* de Anish Kapoor (Bombay, 1954).** En el trabajo de este artista se reitera la referencia simbólica a la vagina. Este es fundamentalmente conocido por su labor escultórica, aunque en esta ocasión hemos seleccionado un dibujo realizado con barniz y tinta sobre papel. Sobre un soporte vertical vemos un fondo marrón en el que apreciamos diversas tonalidades. Poco más abajo del centro se sitúa una forma ovalada de color blanco —posiblemente un orificio— algo inclinada hacia la diagonal. A su rededor se dispersan diversas ramificaciones de un tono marrón más claro que el utilizado en el fondo, así como otras más oscuras, pero de menos extensión. El conjunto puede evocar una vulva pilosa.

**Fig. 502. *Buttonhole* de Luc Tuymans (Mortsel, 1958).** En esta obra hallamos otra forma ovalada que recuerda a la vulva. Es una pintura de pequeño tamaño en la que predominan los tonos marrones y rosas. El fondo está pintado a base de brochazos cuyo rastro es visible y que se disponen, principalmente, en sentido horizontal. En tres de los ángulos se observan algunos trazos que cierran la composición. En el centro de la obra, cortada por arriba y con algo de espacio libre en la parte inferior, vemos una forma ovalada cuyos bordes se componen de tres franjas de color que crean sensación de volumen, dejando en el centro un espacio rosa. En esta obra el artista juega con la ambivalencia de esta forma, a medio camino entre un ojal y una vagina (Grynsztejn y Molesworth, 2009).

**Fig. 503. *Slit of paint* de Mira Schor (Nueva York, 1950).** Schor es una artista afincada en Nueva York en cuya obra, formalista y matérica, se interroga acerca de cuestiones políticas y feministas. *Slit of paint* es una pintura de pequeño tamaño con un fondo rosa texturado. El motivo principal está localizado en el centro compositivo y se trata de una forma ovalada construida con volumen, en cuyo interior de color rojo se distinguen dos formas semejantes a un punto y una coma. El título, cuyo equivalente en español sería *hendidura de pintura*, puede verse como un enunciado humorístico alusivo a este tipo de representaciones.

**Fig. 504. *Fent* de Alison Watt (Greenock, 1965).** Es una pintura que forma parte de una serie de obras a camino entre el realismo y la abstracción, pintadas en tonos blancos y con una apariencia delicada y limpia. La castidad de este blanco inmaculado ofrece una visión refinada de una parte de la anatomía de las mujeres que, según como se represente puede ofender a las sensibilidades más augustas. Se trata de fragmentos de tela mostrados en detalle, aunque en muchos de ellos parece difícil dejar de ver referencias a los genitales. La que incluimos es una composición

cuadrada de poco menos de un metro de lado. Sobre un fondo blanco modulado por la luz se dispone una forma ovalada en sentido diagonal y conformada por diversos pliegues. El interior, de color negro, sugiere profundidad y la presencia de un vacío.

**Fig. 505. *Untitled* de Kiki Smith (Núremberg, 1954).** Esta es una obra a tinta sobre papel nepal en la que vemos un rectángulo negro con un reborde blanco alrededor. Centrada en la parte superior observamos una forma ovalada con dibujos blancos y pliegues a su alrededor. De su extremo inferior cuelga una cuerda negra que sobrepasa un trozo el largo del formato. La obra no tiene título, pero el dibujo sugiere claramente que se trata de una vulva abierta. Podemos contrastar la impresión que produce esta superficie, negra y arrugada, con la de Watt, blanca y pulida.

**Fig. 506. Portada de *Granta 110: Sex (Granta: The Magazine of New Writing)* de Billie Segal (desconocido).** La siguiente imagen es una fotografía de Billie Segal, portada de *Granta 110: Sex (Granta: The magazine of New Writing)*. La incluimos como un ejemplo visualmente llamativo de este tipo de metáfora, aunque en este caso con una estética vinculada al mundo publicitario. Además, el hecho de utilizar una cartera con un interior rosa que simula una vulva puede fácilmente suscitar asociaciones de tipo pecuniario.

**Fig. 507. *Beautiful, vaginal, spiral, escalating, blood, space, escaping painting* de Damien Hirst (Bristol, 1965).** Es una pintura de colores llamativos, con predominancia de los tonos cálidos, que se dispone sobre un formato circular de dos metros de diámetro. La aplicación de la pintura provoca un efecto de expansión y velocidad, parece que esta ha sido lanzada con gran fuerza del centro hacia afuera. Asimismo, observamos un par de trazos rojos de forma curva que se superponen a la capa anterior. Próxima al centro de la obra distinguimos una zona ovalada más oscura y libre de color que puede verse como una metáfora de la vulva. El título, considerado junto con la solución plástica, puede sugerir una interpretación un tanto festiva y alegre de los genitales de las mujeres.

**Fig. 508. *Bride* de Nancy Grossman (Nueva York, 1940).** Grossman también hace uso de un formato circular, aunque esta vez de diámetro más reducido. Aquí la superficie se conforma de diversas telas arrugadas y elementos de desecho, dando al conjunto un aspecto avejentado y sucio. La mayor parte del espacio lo ocupa una tela blanca con una abertura tipo corsé, cerrada en ambos extremos y abierta en la parte central. Por este hueco asoman diversas formas de tono marrón que simulan la forma de una vulva. En la parte inferior se disponen elementos en tonos marrones y un cinturón que se cruza diagonalmente. Aquí el título no parece corresponderse con lo representado, al menos con las ideas que tradicionalmente se han asociado a la representación de la novia. Quizá podamos advertir en ello cierta desromantización de esta figura. De las obras anteriores, la única que enunciaba una alusión directa a los genitales era la de Hirst. Sin embargo, aquí la artista da un paso más titulando su obra novia, identificando y reduciendo de esta manera



al sujeto a una parte concreta de su anatomía. Más allá del marco hay una novia, pero esta se reduce en la representación a un único aspecto: su sexo.

En el *Grupo temático 68. Asociación de los genitales con elementos de la naturaleza*, podemos ver diferentes versiones que retoman la asociación entre genitales y flores o, por extensión, con elementos de la naturaleza tales como frutas y vegetales. En general, podemos observar diversos motivos figurativos que se combinan con otros menos reconocibles. Las obras plásticas que incluimos se centran en la representación de motivos concretos, semejantes a híbridos entre vulvas y elementos vegetales. Además, incorporamos dos esculturas rojas de gran tamaño que pueden vincularse con la identificación de la vulva como flor.

**Fig. 509. De la serie *Nine fragments from the delta of Venus* de Judy Chicago (Chicago, 1939).**

La correspondencia entre vulvas y elementos naturales podemos verla ilustrada en obras como el sexo-flor que ilustra Chicago, en la que esta parte de la anatomía se fusiona con el elemento vegetal. Se trata de una obra de factura limpia en la que el dibujo, realizado a línea negra sobre fondo claro, se sitúa verticalmente y en el centro de la composición. La mayor concentración de color, en tonos morados y rojos, se reúne en la zona de la flor-sexo. En la parte superior vemos un área que simula vello púbico y en la inferior dos curvas que representarían la cara interna de los muslos. Entre ambas observamos una forma fantástica en la que simultáneamente pueden verse una flor, una vulva y unos labios dispuestos en vertical. En la parte inferior se lee una inscripción que dice: *Her sex was like a giant hothouse flower* (Su sexo era como una flor gigante de invernadero). El motivo, que se reduce a una serie de elementos representativos dispuestos verticalmente y con un carácter un tanto escultórico, puede suscitar cierta impresión sobrenatural, como si se tratase de un tótem o símbolo de adoración.

**Fig. 510. *Mandrake root (after ligozzi)* de Jim Dine (Cincinnati, 1935).** Aquí vemos también una forma vegetal que recuerda a los órganos sexuales de las mujeres. En el centro de la composición observamos un dibujo figurativo de una planta y a su alrededor manchas oscuras y diversos grafismos que dan movimiento y fuerza al motivo principal. La zona más oscura se sitúa detrás de las raíces, dispuestas conformando un óvalo, resaltándolas y potenciando su interpretación como vulva. En esta ocasión el vínculo entre los genitales y los elementos vegetales parece más próximo a la ilustración botánica. Si la anterior parecía revestirse de cierto carácter mágico y mostraba, de alguna manera, intención de embellecer lo retratado; esta otra parece una visión más cercana a una estética de la ciencia.

**Fig. 511. *Small place* de James Siena (Oceanside, 1957).** Es un pequeño dibujo de formato rectangular que tiene ocho centímetros de ancho. Muestra la superficie genital abierta de una mujer que se posiciona hacia la parte alta de la composición, dejando un espacio en la zona

inferior que el artista raya con diversos trazos destacando, así, las nalgas. Asimismo, en la parte superior vemos un conjunto de trazos que cierran la composición. El motivo principal lo constituye un sexo abierto con multitud de pliegues trabajados con rayas que se superponen en diferentes direcciones creando volumen y algunas reservas de blanco que hacen la forma más reconocible. Este guarda también ciertas similitudes con una flor.

**Fig. 512. *Female rejection drawing* de Judy Chicago (Chicago, 1939).** Esta obra forma parte de una serie de cinco obras agrupadas bajo el título *The rejection quintet*. La autora la concibe como portadora de una sensualidad femenina que se opondría a la frialdad del minimalismo imperante en la época, que entendía como caracterizado por cualidades masculinas. En referencia a la serie de obras de la que esta forma parte y que la artista denomina “central-core imagery”, explica que eligió esta forma porque quería expresar una organización alrededor de un núcleo central, “mi vagina, aquello que me hizo mujer” (Chicago, 2006: 55)<sup>77</sup>. Es un dibujo realizado con lápices de colores y grafito sobre papel, que teniendo en cuenta los materiales con los que está hecho, tiene un tamaño considerablemente grande. Combina el medio visual con el lenguaje escrito, en la parte superior de un papel blanco se sitúa la imagen mientras que en la inferior podemos ver el texto escrito. Según explica la autora, introduciendo la palabra pretendía hacer llegar su obra a públicos más amplios, bien comentando aspectos relativos a la sensibilidad femenina, bien sobre herramientas para comprender el arte. La escena muestra una composición imaginaria y colorida que recuerda simultáneamente a un sexo de mujer y a elementos de origen natural. Vemos una composición cuadrada en la que unos motivos ondulados de color azul, que parecen hojas, se aproximan hacia el centro cambiando de color, a rojo, y doblándose hacia atrás en punta. En el espacio dejado en el centro vemos otro motivo orgánico en el que predominan los verdes y amarillos. Esta vez se trata de una forma ovalada que se expande hacia los lados y que recuerda a una vulva.

**Fig. 513. *O'Keefe grayline* de Pamela Joseph (New Haven, 1942).** Es un óleo cuyas medidas rondan el metro y tiene cierto carácter abstracto, en ella podemos ver motivos florales que se entremezclan con cuerpos de mujeres. Recoge, tanto en el título como en la representación, referencias a Georgia O'Keeffe, conocida por sus pinturas de flores. Es una pintura colorista en la que predominan los tonos azules, amarillos y rosas. En sentido vertical y centrada vemos una forma que se junta en la parte superior y que cae formando diferentes pliegues de colores. Donde estos últimos comienzan a formarse vemos una mayor intensidad de los oscuros. La morfología de este elemento propicia que sea vista como una vulva y como una flor. Tras este, transparente en algunas de sus partes más exteriores, se observan parcialmente dos personajes mujer vestidos

---

<sup>77</sup> “I choose that format because I wanted to express what it was like to be organized around a central core, my vagina, that which made me a woman”. (Traducción propia)

con ropa interior de puntilla negra y pintados con realismo. Una de ellas lleva una mano con largas uñas a su boca entreabierta, mientras la otra mujer la dirige al cuello. En la parte superior de la obra vemos otra figura de manera parcial, esta vez pintada con un registro próximo al del cómic o la ilustración, dibujada a línea negra y pintada con tonos planos. Sus contornos están recortados como si fuese un collage, aunque se relaciona con la obra porque parte del elemento floral se superpone a base de transparencias. Representa el torso de una mujer con grandes pechos y un camisón de volantes, que adelanta una de sus manos. En esta obra las connotaciones eróticas se suman a las del sexo-flor.

**Fig. 514. *Yoni card* de Christina Camphausen (De Knipe, 1953).** Parece una postal publicitaria, incluida en el libro *Yoni portraits* de Christina Camphausen, donde reúne medio centenar de dibujos de sexos. Hemos seleccionado esta imagen porque muestra de manera clara esa asociación entre la vulva y las flores.

**Fig. 515. *Burning desire* de Marc Quinn (Londres, 1964).** Esta escultura que representa una enorme orquídea roja, recuerda, en cierta medida, a las obras analizadas anteriormente. Además, la elección del título y del color favorece su interpretación en este sentido.

**Fig. 516. *Abakan red* de Magdalena Abakanowicz (Falenty, 1930 - Varsovia, 2017).** Aunque no sea una pintura, incluimos esta obra dada su representatividad y posición dentro del campo artístico. A mediados de la década de los sesenta Abakanowicz comienza a realizar grandes esculturas a base de tapices que titula *Abakans*, denominación procedente de su apellido. *Abakan red* es una escultura de sisal, una planta con la que se hacen tejidos, con aspecto orgánico. Se trata de una escultura de gran tamaño que pende del techo con una presencia imponente. El color rojo, así como los pliegues que conforma la tela sugieren el parecido con una vulva. En esta ocasión, la rugosidad y la escala del objeto parecen claramente antagónicas a las características de los genitales.

**Fig. 517. *Tunnel of love* de Mark Henson (California, 1954).** Las tres últimas obras no representan flores, pero las hemos incluido porque resultan sugerentes. La insinuación del sexo se realiza también a través de elementos orgánicos, aunque el primer caso adquiere un carácter fantástico. *Tunnel of love* está realizada con un color saturado. Este túnel del amor se compone por un orificio central rojo intenso con forma de abertura vaginal a cuyo rededor se acumulan pechos, troncos y rostros de mujeres, además de otra serie de formas. Los genitales dejan aquí de ser una parte más del cuerpo de las mujeres, transformándose en una gran vulva constituida de diferentes trozos de figuras que dan lugar a una construcción de cariz místico.

**Fig. 518. *Goddess fruit* de Amanda Sage (Denver, 1978).** Es una pintura de carácter fantástico en la que se diferencia claramente una forma en tonos claros, centrada en la composición y que se destaca sobre un fondo oscuro y vacío. El contorno tiene forma de pera mientras que el interior

recuerda simultáneamente al corazón de la fruta y a un sexo de mujer. El título sugiere ciertas connotaciones míticas, representadas en un sexo que es la fruta de una diosa, pudiendo así vincularse también con ciertas ideas relativas a la fertilidad o la naturaleza como dominio de las mujeres. Es una pintura que en lugar de representar la vulva como una flor lo hace como una fruta. Como hemos visto en otras obras, tanto las primeras como las segundas son susceptibles de funcionar como metáforas de los órganos genitales y aunque pueden reflejar sensaciones diferentes, una está más ligada al acto del comer, a lo dulce, mientras que la otra lo está al olfato y al perfume, nos ha parecido interesante incluirla por la semejanza que guarda con las anteriores.

**Fig. 519. *Untitled (Lettuce vag)* de Aurel Schmidt (Kamloops, 1982).** En este dibujo realizado con lápices de colores contemplamos un plano cenital de una lechuga cuyo cogollo se transforma en una vulva mediante una figura retórica de interpenetración. Cada elemento conserva diferente color, pero se emparejan en sus formas. En esta ocasión la artista no escoge una flor o fruto a la que suelen asociarse valores relacionados con la belleza o el gusto, sino que opta por un vegetal un tanto insípido y sin connotaciones particulares.

En estos dos grupos temáticos hemos analizado una serie de obras susceptibles de ser observadas como alusiones plásticas a los órganos sexuales de las mujeres. La muestra seleccionada es heterogénea e incluye desde dibujos, grabados y pinturas, hasta una fotografía y varias esculturas. En el primer grupo solamente una obra hace mención al sexo en el título, es la de Hirst; mientras que en el segundo podemos leer esta referencia en una de las realizadas por Chicago, en la de Camphausen y en la de Schmidt<sup>78</sup>. En el primero predominaban las representaciones de hendiduras u orificios, algunas, como las de Fontana y Tuymans, con una solución más sintética; otras acabadas con mayor detalle, como se aprecia en las obras de Smith y Grossman. Mientras que en el segundo hemos abordado la representación de la vulva en relación con flores o elementos vegetales. En algunas la representación se reduce a una forma ovalada. No obstante, también encontramos otras realizadas con mayor detalle, en ellas se pueden identificar el clítoris, los labios vaginales o el vello púbico. La mayor parte hace uso de la vertical para situar el motivo en el espacio compositivo, aunque también hallamos alguna diagonal. En general se centran en la representación metafórica de los genitales, aunque en algunas de ellas podemos observar también parte de las nalgas y de los muslos. La única obra que introduce connotaciones sexuales explícitas en la escena es la de Joseph, que incluye varias figuras semidesnudas y en actitudes provocativas.

---

<sup>78</sup> En inglés *vag* se puede utilizar como abreviación en un registro coloquial para *vagina*.

La introducción que hemos realizado nos permite cierta perspectiva en relación a las diferentes consideraciones de la vulva y los diversos modos en los que este órgano ha sido ideado y considerado. Aunque en nuestros días cabría tener una visión mucho más objetiva y libre de prejuicios, muchas veces podemos comprobar cómo ciertas consideraciones peyorativas o burlescas continúan socialmente arraigadas. Por ejemplo, no es difícil oír bromas acerca de la incontinencia de la vagina, su olor o aspecto.

En las obras de Chicago y Camphausen parece advertirse cierta pretensión de embellecer el motivo presentado a través de la utilización de colores llamativos o apastelados y de formas florales. En este sentido cabe hacer mención del trabajo de algunas artistas que representan la vulva desde un punto de vista que consideran femenino y positivo, aportando visibilidad y en contraposición al menosprecio con el que se han definido los genitales de las mujeres durante siglos. La invisibilidad o el tabú que durante tanto tiempo ha imperado sobre la vulva puede ser una razón para que algunas artistas decidan crear imágenes que contribuyan a cambiar esta percepción. Desde posiciones feministas se ha abordado el tema de los genitales de las mujeres en arte dando lugar a lo que se ha denominado como “Arte vaginal”, celebrando o exaltando el cuerpo de las mujeres, denostado durante siglos. J. Chicago y M. Schapiro, que rechazaron la interpretación de lo femenino definido según criterios biológicos, en un artículo publicado en 1973 titulado: *Imaginería femenina*, insistían en que este tipo de obra “debía entenderse como un marco en el que invertir la devaluación sufrida por la anatomía femenina en la cultura patriarcal” (Chadwick 1999: 358) y no como una búsqueda de diferencias esencialistas. A juicio de las historiadoras Griselda Pollock y Rozsika Parker, por ejemplo, “La cena” de Chicago “era retrógrada porque propiciaba su explotación” (Chadwick, 1999: 379), la objetualización sexual que reproducía es fácilmente asimilable por la cultura patriarcal, de la que por lo tanto no se desmarca. Nead considera la imaginería vaginal ambigua y no estima que cuestione las dicotomías que la crítica feminista pretende derogar (1998: 108-16).

### 6.1.3. Una prolongación del deseo, la vulva entre las piernas

Las piernas son una parte del cuerpo de las mujeres que frecuentemente es vista como algo voluptuoso, en este sentido, mostrarlas, según de qué manera, puede ser interpretado como un gesto sexual. Nos gustaría exponer un punto de vista particular que idea las extremidades inferiores de las mujeres como un anticipo de su sexo. Para introducir esta idea vamos a remitirnos de nuevo a Gil Calvo (1990), quien dice: “las piernas enfundadas en medias son una suerte de grandes labios mayores que nacen a ambos lados de la abertura sexual femenina”. En este discurso define la falda como “una vagina cultural” (Calvo, 1991: 112). Esta prenda textil no está destinada a juicio de

este autor a cubrir el cuerpo de su portadora, sino que se trata de un dispositivo cuya función es focalizar la atención en los genitales, calificados como “auténticas trampas visuales” (íd.: 112). De modo que, como los pistilos y los úteros (recordemos el discurso de este autor), las faldas, que envuelven las piernas, tienen una función muy bien delimitada. La falda es “donde se permite que se introduzcan y penetren las atentas y discretas miradas masculinas para distraer la atención, impidiendo quizá que los miembros viriles puedan obrar por analogía” (íd.: 112). Según la imaginación de este autor las piernas son una prolongación de los genitales y la falda un *tropo* artificial de los mismos. En un sentido semejante se pronuncia Jean-Luc Hennig cuando se pregunta: ¿Por qué los hombres se sienten tan atraídos por las piernas de las mujeres si no es porque se dicen *in petto* que se abren más arriba, en el lugar de la conjunción? (1996: 115).

Una vez realizada esta breve introducción pasaremos a analizar varias representaciones que muestran dicha parte de la anatomía. Este apartado se compone del *Grupo temático 69. Escenas que priorizan las piernas*, en el que se muestran diversas imágenes de piernas de mujeres semidesnudas, muchas de ellas con zapatos de tacón. Algunas obras, como las de Wesley, muestran un tratamiento más idealizado del cuerpo; mientras que las de artistas como Duong, Büttner o Elrod tratan la carne con mayor diversidad de matices plásticos, sin pretenderla una superficie lisa y pulcra.

**Fig. 520 y 521. *Bus stop in downtown Iceland / Untitled* de John Wesley (Los Ángeles, 1928).**

Estas obras están elaboradas en un estilo pop. Ambas realizadas con una delicada línea curva que delimita los contornos, a su vez, rellenos con tintas planas de colores apastelados. Comparten el azul y el rosa claros. Aquí las piernas y los zapatos se muestran de un modo claramente fetichista. *Bus stop in downtown Iceland* es una pintura de gran tamaño que representa siete piernas ajustadas al formato, alineadas verticalmente y cortadas a medio muslo. Están vistas desde la parte posterior y únicamente portan unos zapatos negros de tacón alto y estrecho en varias posiciones. El artista juega con la sensación óptica que produce una pierna de más y el intento por parte del espectador de intentar agruparlas por parejas.

En la segunda obra vemos parte de un cuerpo de mujer dispuesto horizontalmente y cortado a la altura de la cadera, de modo que vemos dos piernas flexionadas y una mano que se apoya contra el muslo. Uno de los pies está, en parte, cubierto por un zapato de tacón, mientras que el otro y la mano muestran unas uñas pintadas de rojo. Todo el conjunto se caracteriza por una pose provocativa y estandarizada.

**Fig. 522. *Take me 4* de Anh Duong (Burdeos, 1960).** Está pintada con óleo sobre papel. En un formato rectangular y vertical vemos una línea oscura sobre fondo blanco que representa una pierna de mujer y parte de la braga. En algunas zonas observamos unas leves manchas que crean

sensación de claroscuro. Por un lado, la sandalia de tiras azules y las uñas pintadas confieren un cariz sensual a la escena, pero, por el otro, la forma de solucionar la carne y de delimitar los contornos de la extremidad no la presentan de forma atractiva (entendiendo el término en un sentido tipificado), como sucedía en las dos obras anteriores.

**Fig. 523. *Junkyard* de Jeff Koons (York, 1955).** Esta obra sobrepasa los dos metros y medio en el menor de sus lados y tiene apariencia de collage, el artista compone sus obras a partir de fotografías que posteriormente pinta y amplía con la técnica del óleo. Presenta una superficie confusa compuesta de diversos elementos pintados de manera hiperrealista. Entre ellos podemos distinguir unas piernas abiertas de mujer enfundadas en unas medias de rejilla, una cabellera rubia, unas vainas con guisantes, una valla o un cielo azul. Varios de estos elementos, como la melena y las extremidades, funcionan como tropos eróticos de una mujer disponible. Además, las vainas pueden interpretarse aquí como una metáfora de los genitales. La que está en medio, semiabierta y con un espacio negro en su interior puede evocar formalmente dicho órgano. Pero, además, podemos advertir un juego lingüístico referente a la etimología de la palabra y a su posición metafórica. Recordemos como vaina viene del latín vagina, así que en latín vagina podía designar, siguiendo una de las definiciones de la RAE, la “Cáscara tierna y larga en que están encerradas las semillas de algunas plantas”, en este caso la de los guisantes. Aquí el personaje se define por una serie de atributos, medias, pelo, comestibles, pero apenas hallamos rastro carnal, humano; es decir, aquí la figura representada se reduce a unos cuantos objetos y actitudes que la determinan y definen.

**Fig. 524. *Untitled, (bootleg #2)* de Johannes Kahrs (Bremen, 1965).** Tiene cierto aspecto de fotografía desenfocada o mal cuidada en la que la escena no se aprecia con claridad. Es un dibujo a carboncillo y pastel sobre papel realizado en blanco y negro, con una atmósfera en la que impera la oscuridad. En medio de la composición vemos una mujer tumbada sobre su espalda, con las piernas separadas de manera que su sexo se hace visible. No lleva bragas, pero sí unas medias que aprietan visiblemente sus muslos y una falda negra cuyo reborde blanco, lo observamos bajo las nalgas y en el espacio existente entre las piernas, centran la atención sobre la zona al concentrar la mayor claridad del conjunto. La escena no ofrece datos susceptibles de aportar alguna información acerca de lo que sucede en la escena, pero tal vez, podamos hallar una sugerencia en el título, la palabra entre paréntesis se traduce como contrabando.

**Fig. 525. *Underwear* de Gary Hume (Tenterden, 1962).** Es un dibujo a carboncillo realizado sobre lienzo. Sobre un fondo oscuro vemos unas líneas negras que delimitan unas piernas y unas bragas. El personaje presenta un contraposto que rompe la frontalidad de la imagen confiriéndole cierto dinamismo.

**Fig. 526. *Untitled, Legs* de Hans Bellmer (Katowice, 1902 - París, 1975).** Es una obra surrealista en la que vemos diversos dibujos realizados a línea negra sobre fondo blanco. Podemos diferenciar un fondo compuesto por líneas rectas que crean sensación espacial y diversos conjuntos de piernas que se agrupan verticalmente en el centro de la composición y en la parte de la derecha. Son piernas de mujer abiertas, desligadas del resto del cuerpo y ataviadas con tacones y medias, algunas de ellas de rayas negras.

**Fig. 527. *Patchwork hôtel n°1* de Till Rabus (Neuchâtel, 1975).** Es una pintura surrealista pintada con una veracidad fotográfica. Sobre una colcha arrugada y brillante, de textura suave, se dispone una amalgama de partes de cuerpos de mujeres. Distinguimos una cadera, algunos brazos, pero lo que predominan son las piernas con medias de rejilla y zapatos negros de tacón. Este tipo de fetiche erótico recuerda mucho a las fantasías plasmadas por Bellmer, aunque con un lenguaje plástico diferente.

**Fig. 528. *Weltende* de Werner Büttner (Jena, 1954).** En las obras que siguen el cuerpo invierte su posición quedando las piernas levantadas hacia arriba.

La obra de Büttner está pintada con tonalidades cálidas y con una gran carga de pintura aplicada de manera bastante suelta. Sobre un fondo más oscuro de aspecto confuso o sucio, que se compone en su mayoría de trazos negros, rojos, marrones y blancos, emergen dos piernas que se destacan por luminosidad. El personaje lleva sandalias negras de tacón y a la altura de sus tobillos vemos unas bragas amarillas bajadas. La distancia entre una pierna y otra es tan amplia que produce un efecto paródico. En esta ocasión, aunque el sexo está ausente físicamente se viene inmediatamente a la imaginación por la presencia de unas bragas bajadas que señalan la desnudez del personaje. Quizá se puede establecer un vínculo humorístico entre esta obra, cuyo título traducido sería *El fin del mundo* y *El origen del mundo* de Courbet; una representando la zona genital de una mujer, la otra una despatarrada y con las piernas en alto.

**Fig. 529. *Cater 2 U* de Georgia Elrod (EE. UU., 1979).** Es una obra pintada con una apariencia un tanto naif o ingenua. Aunque la obra tiene un carácter un tanto abstracto o sintético, parece posible distinguir un par de piernas de aspecto "femenino", cortadas tanto por arriba como por abajo. Sobre un fondo azul claro vemos estas dos extremidades pintadas en tonos cálidos y un par de zonas negras en la parte inferior. La dirección de la pincelada es visible y en general acompaña al objeto que representa, por ejemplo, es horizontal en el cielo y vertical en las piernas.

Donde se juntan ambas extremidades asoman unos elementos puntiagudos y la altura de las rodillas vemos una especie de cuerda morada que las rodea y las ata. La impresión de erotismo y sensualidad que podíamos observar en obras precedentes desaparece aquí con esta pose poco armónica, quizá ridícula.



**Fig. 530. R.S.V.P. I de Senga Nengudi (Chicago, 1943).** Concluimos este apartado con una obra que no guarda una relación explícita con las anteriores pero que nos parecía interesante por su carácter sugestivo. Se trata de una instalación con medias de nailon y arena de dimensiones variables. Se disponen como una sucesión de formas abiertas en grados diversos y formando conjuntos. Las medias, como tropos del cuerpo y atributo característico de lo femenino, son rellenas de material sintético y colgadas como si fuesen personajes abiertos de piernas. La parte inferior, donde se acumula el peso, parece evocar la forma del pecho y, así, un cuerpo mutilado. La sensualidad de este objeto de culto erótico se transforma aquí en acróbatas elásticas que conforman conjuntos armónicos y visuales, pero que carecen de aquella voluptuosidad asociada al objeto.

Como hemos podido comprobar las piernas a menudo se revisten de connotaciones eróticas anunciando los genitales. Ver determinadas piernas puede inducir a pensar en sexo, así, la presencia de estas extremidades puede simbolizar una posibilidad carnal. Por ejemplo, la representación de una mujer de piernas abiertas, en casos como los de Koons o Büttner, aunque no muestre su zona genital, remite inmediatamente a la misma. Y a pesar de estar solucionadas de maneras muy diferentes, la primera está mucho más próxima a las representaciones tipificadas del deseo, mientras que la otra parece más ambigua, aunque en ambas parece percibirse cierta disponibilidad sexual del personaje. En algunas podemos advertir actitudes claramente provocadoras, parecen invitaciones de tipo venal. Sin embargo, en las de Kahrs, Hume o Elrod, el conjunto resulta más ambiguo. Por último, la de Nengudi podría sugerir cierta crítica o ironía en relación a los roles de las mujeres.

Podemos diferenciar diferentes modos de representar el cuerpo, por ejemplo, en las obras de Wesley, Hume, Koons o Rabus la piel acostumbra a ser mostrada como una superficie homogénea o libre de marcas, es decir, obviando su carácter humano, perecedero. La de Kahrs, por el contrario, muestra un tratamiento más realista y las de Duong, Büttner o Elrod tienen una apariencia más pictórica y que no pretende ensalzar la belleza o el atractivo del cuerpo.

Las medias, los zapatos de tacón, las uñas pintadas y la ropa interior son elementos que se reiteran, parte del atuendo de la Mujer provocativa estereotipada en los *mass media*.

A pesar de que las piernas son la extremidad que permite el movimiento, estas obras resultan, en su mayoría, estáticas. Aquí las piernas no sirven para moverse sino para suscitar deseo y dentro de esta lógica la actitud de los personajes resulta pasiva. Algunas adoptan poses sensuales y estereotipadas, mientras que otras resultan más ambiguas al no recurrir a estos estándares, sin embargo, todas ellas resultan bastante pasivas y, atractivas o no, se presentan como disponibles.

#### 6.1.4. Versiones a posteriori de una obra paradigmática:

##### *El origen del mundo de Courbet*

Este apartado que dedicamos a la influencia de una pintura de Gustave Courbet (1819-77) surge al constatar la gran cantidad de obras que la citan, bien visualmente, bien en los títulos. *L'origine du monde* es un óleo sobre lienzo, de dimensiones modestas, 55 x 46 cm, pintado por Courbet en 1866. La modelo que posó para el cuadro se cree que fue Joanna Hiffernan, amante del artista. Mientras que el primer propietario de la obra fue Khalil-Bey, un diplomático turco-egipcio; posteriormente el cuadro pasó por varios propietarios hasta acabar siendo propiedad de Jacques Lacan y finalmente en 1995 a formar parte de la colección del Museo de Orsay. La obra en cuestión muestra parte de un cuerpo desnudo de mujer, cortado por encima de los pechos y a mitad de los muslos, cuyas piernas abiertas dejan en un primer plano su sexo piloso. El punto de vista y la naturaleza de lo mostrado han provocado que esta obra sea contemplada de forma polémica, obscena según para que sensibilidades.

A este respecto se pronuncia Antonio Saura cuando compara *La plus belle fille du monde* de Félicien Rops con la obra que nos ocupa, definiendo la diferencia entre ambas como “el abismo que existe entre la ligereza licenciosa y la severa meditación, entre la opereta y el auto sacramental” (2001: 39). Según su interpretación la obra de Courbet traspasa “la barrera de lo pornográfico para alcanzar lo sublime de lo obsceno” (í.d.). Jean-Luc Hennig la define como “una vulva de mujer sin cabeza. Una bestia acéfala, una entrepierna sublime” (1996: 115).

La sección que ahora comenzamos se compone de tres grupos temáticos en los que podemos observar un rango variado de personajes mujer recostados y abiertos de piernas. En muchas de ellas observamos una referencia explícita al cuadro de Courbet en el título. En cuanto a la representación gráfica, gran parte son citas visuales, mientras que otras pueden evocarla, pero sin tener necesariamente que vincularse a ella.

El *Grupo temático 70. Escenas vinculadas a El origen del mundo de Courbet I*, está compuesto por ocho obras, de las cuales, seis de ellas hacen alusión a Courbet o a su obra en el título. Todas ellas muestran personajes abiertos de piernas y, exceptuando la primera, que representa la figura completa, el resto se detienen en un fragmento determinado. En general, no ofrecen datos acerca del lugar en el que se ubican y muchas de ellas aparecen junto a telas o sábanas.

#### **Fig. 531. *Before the creation* de Auguste Rodin (París, 1840 - Meudon, 1917).**

En esta obra la apertura de piernas nos recuerda a la que pintara Courbet. No obstante, si la de este último hacía referencia al origen del mundo, la de Rodin parece, según sugiere el título,

remontarse tiempo atrás. Sobre una superficie de papel en la que dominan los tonos verdes para el fondo y naranjas para la figura, vemos un personaje que se diferencia del fondo, hecho con una aguada y de manera recortada. La figura está realizada con una línea suelta y su volumen creado mediante claroscuro y trazos rayados, que se extienden también por el resto de la superficie.

La protagonista, situada de manera centrada en la composición, está tumbada sobre su espalda, con las piernas separadas y flexionadas de manera que su sexo, una maraña de líneas, es ofrecido frontalmente al espectador. Del resto de su cuerpo podemos destacar la boca abierta del personaje.

**Fig. 532. *Courbet* de Leszek Wojaczek (Karviná, 1965).** Tiene un aspecto sucio y un tanto confuso debido a que en algunas zonas el fondo y la figura se entremezclan. En esta ocasión llama la atención la carencia de color de la carne en contraste con el colorido que la rodea. El cuerpo está delimitado con una línea gruesa y pintado a brochazos, asimismo, observamos diversos chorretones y una zona más oscura que delimita el vello púbico. Esta figura, carente de vitalidad y movimiento, parece contraponerse al pequeño personaje representado en la parte superior izquierda. Vemos un cuerpo de mujer anaranjado, delimitado por una llamativa línea rosa, con una de sus manos entre los genitales. Advertimos, cómo aquí la cabeza también es eliminada de la representación, en este caso por un brochazo superpuesto. Estas dos figuras parecen funcionar como elementos de contraste, una grande y la otra pequeña; una en blanco y negro y la otra con color; una inmóvil y sin brazos, la otra masturbándose.

**Fig. 533. *Hommage à Courbet* de Paul Rebeyrolle (Eymoutiers, 1926 - Boudreville, 2005).**

Esta es una de las obras que el artista dedica al cuadro de Courbet. Cabe destacar la presencia matérica, cuyo rastro es claramente visible, así como la presencia de elementos que parecen añadidos a la obra, como las telas o el pelo. Predomina un tono general azulado y frío, aunque en la figura podemos encontrar tonos ocre, más cálidos. La luz ilumina la mitad de su cuerpo resaltando la diagonal establecida entre su pecho y la pierna, y el peso de esta hacia abajo. Si la confrontamos con la original, aquí la posición del cuerpo está algo más lateralizada, suavizando así su carácter exhibicionista. Pero quizá, la diferencia más notoria sea la presencia de dos manos que inducen a ver al personaje más pendiente de su deseo sexual que de mostrar su vulva a quien la contempla.

**Fig. 534. *After Courbet* de John Currin (Boulder, 1962).** En esta pintura figurativa vemos un plano próximo de una mujer abierta de piernas, de manera que estas se disponen en concordancia con una de las diagonales de la composición. La carne, de tonos claros, está pintada con delicadeza; el vello púbico es claro y poco abundante; y el sexo, rosado, está realizado con bastante detalle, aunque un tanto difuminado. Por arriba y por debajo la encuadra un vestido de volantes pintado con mayor definición que el cuerpo resaltando, así, el contraste entre la cualidad matérica de uno

y otro. Aquí, la frontalidad de la imagen parece paralela a la complicidad exhibicionista del personaje y su aparente descaro.

**Fig. 535. *La possibilité d'un recommencement* de Benjamin Moravec (Thiais, 1977).**

Esta pintura, aunque no hace una referencia explícita recuerda, en la forma de disponer el cuerpo de la protagonista, a la tan citada obra del francés. No obstante, la modelo de este último está visiblemente más delgada y vestida de acuerdo con el gusto contemporáneo. Hasta el ombligo está cubierta por una camiseta negra ajustada y en la parte inferior porta unas bragas rosas transparentes con flores que, apenas cubren su vello genital. Si aquella que fue pintada en el s. XIX estaba destinada a un uso privado, la que ahora analizamos parece poner en entredicho este asunto. La imagen que representa a la mujer es una valla publicitaria de gran tamaño que, paradójicamente, se ubica en un entorno boscoso en lugar de en una urbe atestada de negocios.

**Fig. 536. *After Courbet, L'origin du monde* de Tanja Ostojic (Užice, 1972).** Es una fotografía que se expuso en forma de cartel rotativo en el marco de la exposición de *Europart* en Viena (2005-6) y que fue retirada dos días después a causa del escándalo que provocó. La artista, crítica con las políticas europeas referentes a las personas sin papeles, se muestra a sí misma, una mujer que no pertenece a la Unión Europea con unas bragas azules con la bandera de dicha organización. Así, mediante una figura retórica por incoordinación, aquí una adjunción de coordinación, añade un elemento que en la original no estaba presente. La imagen puede sugerir la objetualización sexual de algunas mujeres que, a través de una relación, tratan de conseguir papeles.

**Fig. 537. *L'origin du monde 1* de William Daniels (Brighton, 1976).** Este artista inglés es conocido por sus versiones de cuadros famosos que realiza a partir de fotos de maquetas previamente realizadas con papel, aluminio o productos para el hogar. *L'origin du monde 1* es una de estas obras. Observamos cómo diversos tubos y trozos de cartón confeccionan un montaje en blanco y negro que evoca a la obra citada en el título. Aquí la sensualidad del cuerpo desaparece y su lugar es suplantado por un conjunto de elementos de desecho.

**Fig. 538. *Origin of the world* de Sophie Matisse (Boston, 1965).** Es un óleo sobre lienzo en una caja de terciopelo realizado por la bisnieta de Henri Matisse. En esta ocasión observamos un *tropo* mediante el cual el cuerpo de la mujer desaparece para ser evocado por la sábana, único elemento que permanece.

Las once obras que forman el *Grupo temático 71. Escenas vinculadas a El origen del mundo de Courbet II*, mantienen una similitud más que evidente, todas muestran la vulva a través de las piernas separadas de un personaje mujer. La mayor parte se ubican sobre fondos vacíos, sin apenas ofrecer información acerca del espacio en el que se sitúan, en las restantes vemos la presencia de sábanas o colchas. Solamente dos, las de Massón y Currin, muestran la cabeza de la

representada; si bien una de las de Ghisetti la traspone directamente sobre los genitales.

**Fig. 539. *Untitled* de Balthus (París, 1908 - Rossinière, 2001).** Es un dibujo realizado sobre un fondo claro y homogéneo. Está realizado con lápiz, podemos observar algunos trazos, aunque la mayor parte se soluciona con claroscuro. Representa solo una parte del cuerpo, mientras que el resto parece fundirse con el fondo como podemos ver en la zona de las piernas. Este cuerpo, con una pierna flexionada y el sexo lampiño reducido a una incisión, parece el de una niña. Las manos, apoyadas sobre el abdomen, reflejan tranquilidad y reposo.

**Fig. 540. *L'origin du monde* de André Masson (Balagny-sur-Thérain, 1896 - París, 1987).**

Muestra una figura dibujada con tinta y acuarela sobre un fondo claro. Esta se dispone diagonalmente y su cuerpo disminuye según se aleja creando sensación de profundidad. La línea, fina y delicada, permanece abierta de manera que el fondo y la figura no se distinguen en algunas zonas, sobre todo en la parte de la derecha. Los tonos rojizos se utilizan para resaltar elementos como el cabello, el vello púbico y el axilar, el ano o los labios. Observando la cantidad de trazos que el artista utiliza para solucionar las diferentes formas podemos concluir que es en la vulva donde se observa un mayor empeño por delimitar la forma. Llamamos la atención las dos pequeñas manos de la protagonista, que son como garras y permanecen en tensión, elementos que contrastan con la pasividad y aparente disponibilidad de su cuerpo.

**Fig. 541. *Ursprung der welt* de Jutta Koether (Colonia, 1958).** Con idéntico título que la anterior, pero esta vez en alemán, denomina Koether esta pintura. Tiene una composición que recuerda mucho a la del artista francés, aunque aquí el modo de solucionarla es totalmente otro. Sobre un fondo manchado en tonos rojos, rosas y blancos, vemos el cuerpo abocetado con una línea gruesa y diversos trazos y manchas. Hace uso de una figura retórica de transformación del color, así como de una figura retórica de alteración de la textura, mediante la que transforma la sensación de carnalidad de la primera en una superficie de aspecto plano. La delicadeza y la cualidad carnal de aquella se disuelven en esta, donde tanto el cuerpo como el fondo se solucionan de la misma manera.

**Fig. 542. *After Rodin* de Ronald B. Kitaj (Cleveland, 1932 - Los Ángeles, 2007).** Aunque hace referencia en su título a otro artista, el motivo representado parece próximo a los que conforman este grupo. En este dibujo lo que a priori llama la atención es la carencia de cabeza del personaje y el triángulo que ocupa su lugar. Lo cual, junto con la rigidez del cuerpo, produce una sensación un tanto macabra acentuada por los tonos rojos de las clavículas. Esta figura, cortada también de brazos y piernas en ambos laterales, está vista desde un punto de vista superior y se distingue del fondo por una gruesa línea negra que la delimita y por el uso del color. El sexo, además de ocupar el centro compositivo, se destaca por la concentración de oscuros.

**Fig. 543. *Origin of the planet* de Marc Dennis (Danvers, 1971).** Es una pintura realista pintada sobre un formato cuadrado. Aquí la obra está vista desde un punto de vista ligeramente elevado, como el que podría tener una persona que está de pie. Representa a una joven desnuda y con las piernas abiertas, tumbada sobre una colcha con motivos marinos. La composición abarca mayor parte de cuerpo que en la obra de referencia, incluyendo parte del rostro.

**Fig. 544. *Purple bra* de John Currin (Boulder, 1962).** Es una representación realista trabajada de modo que adquiere un acabado un tanto indefinido, suave, confiriendo al conjunto un aspecto idealizado. La escena está vista desde un punto de vista cenital. Aquí la posición corporal de la mujer, así como el desplazamiento del sujetador, sugieren una insinuación sexual.

**Fig. 545 y 546. *Sidecar / 2.10 (Coconut kiss)* de Michela Ghisetti (Bérgamo, 1966).**

Estas dos obras forman parte de una serie en la que la artista, partiendo de un cuerpo de mujer basado en el de Courbet, idea diversas versiones en las que va alterando la morfología del vello púbico, que se transforma en cuidadosos peinados haciendo uso de una figura retórica por incoordinación, en este caso una adjunción de coordinación. Asimismo, mantiene las dimensiones originales de la obra, pero sobre papel japonés.

En la primera el vello púbico es sustituido por la cabeza de una mujer con pañuelo y gafas, mientras que la vulva funciona como nariz. En esta ocasión el rostro ausente del cuerpo que se ofrece podría ingresar el primer plano, fusionándose con el sexo de forma paródica.

En la segunda, haciendo uso del lápiz, dibuja un cuerpo con las piernas separadas, mostrando una vulva abierta reproducida con detalle, al contrario que la mostrada por el francés. Sobre esta vemos un complicado peinado a base de trenzas y rizos. Situar este tocado con apariencia capilar en los genitales produce un efecto chocante, parece que el sexo adquiere la identidad y la expresividad que tendría el rostro, aquí ausente. Por último, cabe resaltar la presencia casi metálica de uno de los pezones.

**Fig. 547. *Origin of the world* de Mike Bidlo (Chicago, 1953).** Este artista es conocido por las copias de cuadros de pintores famosos, como Pollock o Picasso, que realiza con la intención de reflexionar acerca de cuestiones como la autoría o la originalidad. Esta obra parece un híbrido entre la de Courbet y las *Antropometrías* de Yves Klein. Sobre un fondo claro vemos una forma triangular ascendente, algo descentrada hacia la derecha. Se conforma de varios volúmenes hinchados que evocan la impronta de dos muslos y una vulva. Las sombras se concentran en la parte superior y en dos franjas verticales, una corresponde al sexo y la otra a la ingle.

**Fig. 548. *Cadeau (C.7)* de Carol Rama (Turín, 1918 - Turín, 2015).** Es un dibujo sobre metal. Sobre un fondo claro vemos diversas líneas negras, las de la parte superior e inferior son líneas continuas, sencillas, mientras que el motivo central se compone de diversos trazos enmarañados. Visto en su conjunto evoca unos genitales de mujer con las piernas separadas a ambos lados. El

título de esta obra, que en español se traduciría como regalo, sugiere un replanteamiento crítico por parte de la autora. En esta ocasión la ofrenda adquiere un carácter que roza la abstracción y se sitúa frontalmente al espectador. En las obras precedentes el espectador tiene la sensación de dominar la escena ya que es quien decide cómo observar, sin embargo, en las de Bidlo y Rama la imagen parece, en cierta medida, abalanzarse sobre el espectador obligándole a contemplarla. No son figuras recostadas para ser contempladas, sino que tienen una posición más activa, se exhiben.

**Fig. 549. *L'origin du monde* de Roland Delcol (Saint-Gilles, 1942).** Aunque en esta ocasión la interpretación de la pintura de Courbet resulta bastante libre, Delcol se vale del mismo título en esta litografía. La mayor parte de la composición la constituye un fondo vacío, mientras que la figura ocupa únicamente el área del ángulo superior derecho. Vemos una representación realista y detallada de un sexo abierto con las piernas separadas. Los oscuros centran la mirada sobre la zona y una serie de blancos destaca la línea delimitada por el clítoris y los labios menores.

Las dos últimas obras que integran el *Grupo temático 72. Escenas vinculadas a El origen del mundo de Courbet III*, incluyen en sus títulos referencias manifiestas a la del pintor decimonónico, mientras que Koons hace una alusión menos explícita. No todas mantienen una relación de referencia con dicha obra, pero resulta interesante observarlas en relación a ella. Tampoco aquí se ofrecen, en general, datos de referencia en relación al espacio circundante. Todas ellas muestran cuerpos fragmentados, siendo la de Kahrs la única obra de todo el apartado que revela el rostro íntegro de la representada (otras lo mostraban parcialmente, pero sin otorgar ninguna importancia a la identidad del personaje).

**Fig. 550. *Salto mortal* de Alfred Kubin (Litoměřice, 1877 - Wernstein am Inn, 1959).**

Es un dibujo con un marcado carácter surrealista. La atmósfera creada con el fondo amarillento y el dibujo en negro contribuye a acentuar una sensación de ficción o ensueño. En un primer plano vemos dos enormes piernas que dejan un hueco en forma de triángulo. Este vacío en forma de uve se reitera entre los pechos y en la forma de la barbilla. El espacio recién aludido alberga una vulva, también de gran tamaño y sintetizada en una abertura oscura, y un cuerpo tumbado del que vemos dos pechos erectos y simétricos y la barbilla. En la parte de la derecha, paralelo a la pierna, contemplamos un personaje varón pequeño y delgado, estirado en posición de salto y con el pene erecto. La escena sugiere ciertas atribuciones sobrenaturales ligadas al cuerpo de las mujeres, aquí inconmensurable. Parece, asimismo, ligado a sentimientos conflictivos, como el deseo y el miedo, la vida y la muerte.

**Fig. 551. *Foot* de Francesco Clemente (Nápoles, 1952).** Esta obra tiene una apariencia surrealista y hace uso de una figuración deformada. Representa parte de un cuerpo dispuesto de manera simétrica sobre un fondo rosa apastelado visible en los cuatro ángulos y en menor medida en el

hueco dejado entre los pies y las nalgas. Por arriba se corta por encima de la cintura y en ambos laterales a mitad de las piernas flexionadas. Este cuerpo contorsionado se distingue del fondo por la oscuridad de sus carnes, pintadas en tonos negros y azules. Los pies, de gran tamaño, se juntan a la altura de los talones y de los dedos gordos, conformando un óvalo en cuyo interior vemos una luna y diversos círculos, que podrían ser estrellas. Poco más arriba observamos otra forma oval, de tamaño similar, que se empareja con la anterior. Sobre un fondo blanco que hace que se destaque sobre el resto del conjunto, contemplamos una representación también grande y bastante libre de una vulva. La frontalidad y simetría del conjunto, junto con estas dos formas emparejadas, confieren un aspecto sobrenatural a la obra, que parece dotada de un carácter mágico o ancestral ligado a la sexualidad y a la astrología.

**Fig. 552. *M-Formation* de Thomas Bayle (Berlín, 1937).** Es una serigrafía pop que juega con el efecto óptico producido por la reunión de una gran cantidad de pequeñas figuras. Sobre un fondo violeta podemos distinguir parejas en actitudes sexuales, el patrón que más se repite es una pierna con zapato negro de tacón y la mayor parte de estas tienen un tono anaranjado.

Vistas en su conjunto conforman dos extremidades abiertas que se separan mostrando la vulva.

**Fig. 553. *Blumenstilleben no.223* de Anton Henning (Berlín, 1964).** Es una obra figurativa que muestra parte de un personaje desnudo, recortado por ambos lados y por la parte superior, sobre el que se superpone una forma orgánica que delimita varios motivos circulares. El cuerpo de la mujer está pintado con unos tonos anaranjados y negros que le confieren un aspecto un tanto sucio, carente de atractivo. Sus carnes se muestran flácidas en la zona estomacal y los pechos caídos. Su sexo, abierto, tiene unas tonalidades más rojas que el resto y se resalta por el negro que lo bordea, así como por su abertura oscura. En esta obra el artista elimina cualquier intento de idealización. Por último, señalar que el título es una palabra que se utiliza para referirse a los bodegones de flores.

**Fig. 554. *Waterfall dots (Origin)* de Jeff Koons (York, 1955).** Es una pintura de gran formato. Sobre una trama de puntos en cuatricromía se superponen unos trazos más claros, por cuyo aspecto parecerían trazados por ordenador. Aunque muy simplificados, podemos identificar una vulva con las piernas separadas.

**Fig. 555. *Petite fourrure verte* de Evelyne Axell (Bélgica, 1935 - Bélgica, 1972).** Es una pequeña obra realizada con esmalte sobre plexiglás y con una pieza de piel sintética añadida en el lugar de los genitales. Aquí el cuerpo se sintetiza y se dispone de manera frontal y simétrica, mientras que los genitales quedan ocultos por una espesa capa de pelo verde.

**Fig. 556. *L'avenir* de Roland Delcol (Saint-Gilles, 1942).** Esta no es una versión de la obra de Courbet, pero la hemos incluido porque nos interesa señalar varios aspectos. En esta ocasión el cuerpo de la mujer aparece girado en la dirección inversa y sus piernas se recortan y terminan con



un adorno de papel como el que se pone a los pavos asados. De frente a los genitales de la mujer vemos a un varón pensativo con un gorro de cocinero, que se empareja con los elementos de papel recién descritos. Su presencia se resalta mediante el uso del color. Si el título de la obra de Courbet hacía alusión al origen del mundo, la de Delcol lo hace al futuro, transformando a la protagonista en un pedazo de carne que parece esperar a que el cocinero decida qué hacer con ella.

**Fig. 557. *Cunt painting #7 (Courbet)* de Betty Tompkins (Washington D. C, 1945).**

Vemos un plano detalle de unos genitales que recuerdan a los que pintara el artista referido en el título. Mediante una figura retórica de transformación altera la escala original para centrar la mirada en el verdadero objeto de la representación, el sexo. Sobre un formato cuadrado pintado en blanco y negro, vemos un cuerpo difuso en tonos claros sobre el que se destaca el vello púbico. Este último tiene una apariencia un tanto fantástica, sigue un patrón peculiar que no parece el propio de este órgano.

**Fig. 558. *Untitled (Origine du monde)* de Johannes Kahrs (Bremen, 1965).** Es un dibujo en blanco y negro sobre papel que representa a una mujer joven, ajustada verticalmente a la composición y cortada a la altura de las piernas. La parte superior de su cuerpo la cubre un jersey ceñido, corto y oscuro, mientras que el resto resulta más visible, porta únicamente un ligero y unas medias. Recostada sobre uno de sus brazos, separa una de las piernas dejando su sexo frontalmente dirigido hacia el espectador, mientras su rostro apunta en la misma dirección. Sus ojos se enfrentan con quien la contempla, al tiempo que hace un gesto con la boca, proyectando hacia fuera el labio superior. Podemos advertir una duplicación metafórica del sexo en el broche situado en su escote, en cuyo centro vemos una forma blanca ovalada con una abertura negra en su interior. Quizá también en la línea blanca que separa su flequillo en dos podríamos entrever cierta alusión genital, reparamos en que se sitúa en la misma vertical que el adorno y la vulva.

Hemos dedicado este apartado a analizar una serie de obras que, o bien hacían referencia a *L'origine du monde* de Courbet en el título o en el motivo representado, o bien podían relacionarse con el tema en función de lo mostrado. Presentar un primer plano de una vulva no es un motivo particularmente popular y es, además, susceptible de crear cierta controversia. En este sentido la obra del francés se muestra paradigmática, es un conocido ejemplo y un referente en muchas otras obras. Una pieza limítrofe entre el arte y la pornografía, habrá quienes la posicionen de un lado y quienes lo hagan del otro; que finalmente, tras ser ocultada de las miradas durante mucho tiempo acabará colgada en una de las salas del *Musée d'Orsay* en París, a la vista del público general.

En la selección de obras que hemos analizado podemos hallar diferentes tipos de relación con la obra de Courbet. En muchas de ellas la referencia viene dada en el modo de disponer el cuerpo. En varias, como en la del francés, vemos un primer plano de la vulva a través de dos piernas separadas y parte de un cuerpo mostrado hasta el pecho. En la mayoría una tela cubre la parte del cuerpo del seno hacia arriba. En otras la disposición del cuerpo es más variable, aunque continuamos viendo parte de un cuerpo seccionado, con la vulva como protagonista. Podemos contemplar versiones más libres, mientras que en otras no hay una referencia explícita a la obra del pintor decimonónico, pero están temáticamente próximas.

En la mayor parte de ellas no hallamos información relevante acerca del espacio que las circunda, aunque en algunas la presencia de sábanas o telas podría indicar que se trata de un espacio interior. Únicamente hallamos dos excepciones, las obras de Moravec y Koons, que se sitúan en un entorno natural. La casi totalidad de estos personajes se encuentran aislados, no comparten escena. No obstante, observamos tres obras en las que la presencia en escena se duplica. Una de ellas es la de Delcol (*L'avenir*); otra la de Wojaczek, donde se distingue una figura de mujer de menor tamaño junto con la principal; y la de Kubin, donde también se representa una figura de dimensiones reducidas, pero esta vez un personaje varón.

A lo largo del análisis de estos tres grupos temáticos hemos podido comprobar un interés compartido por la representación de la vulva. Esta ha sido la protagonista indiscutible, en detrimento del personaje considerado de forma holística, de la mayor parte de las representaciones. La única obra en la que podíamos ver un personaje con una identidad particular era en *Untitled (origine du monde)* de Johannes Kahrs. La contemplación de la vulva desligada de la persona que la posee, mostrada de manera pasiva y disponible, sin brazos ni piernas, es decir, objetualizada, parece un motivo de representación recurrente. A la hora de representar los genitales podemos encontrarlos totalmente afeitados, como los muestran Balthus o Bidlo; o, por el contrario, con vello púbico, tal y como observamos en la mayor parte de los casos. En algunas es escaso, como en las de Masson o Currin, aunque, en general, se muestra de forma abundante. En la de Axell, además, el pelo cobra una entidad física, recordemos que se trata de un añadido sobre una obra bidimensional. Asimismo, podemos señalar dos tendencias en cuanto a la plasmación de la morfología de la vulva. En algunos casos hallamos genitales que se reducen a una hendidura. Tal sería el caso de las obras de Balthus, Koether, Wojaczek, Tompkins o Kubin. En otros encontramos representaciones más verosímiles o complejas del sexo, como comprobamos en las obras Delcol, Ghisetti, Rama, Kahrs, Henning o Clemente. Por último, en la de Rebeyrolle apenas es visible por la cantidad de vello.

En cuanto a la representación plástica del cuerpo, encontramos diferentes soluciones. En algunas de ellas contemplamos cuerpos pintados con realismo, lo vemos en las obras de Currin, Moravec, Delcol o Kahrs. Aunque sin el grado de realismo de las anteriores, hallamos también obras, como las de Rebeyrolle, Balthus, Kitaj, Koether o Ghisetti, con una figuración bastante naturalista. En las de Rodin o Wojaczek, la figura sigue siendo claramente reconocible, pero con una morfología más libre. Asimismo, hallamos obras como las de Bidlo, Masson o Rama, en las que la figura se sintetiza en mancha o en línea.

Observándolas en conjunto impera una sensación general de pasividad erotizada, cuerpos que se disponen plácidamente para el disfrute del ojo ajeno. Algo más de actividad podemos hallar en el personaje ideado por Rebeyrolle, que acerca una de sus manos hacia los genitales; o en la figura secundaria de la pintura de Wojaczek, que parece estar masturbándose. En las obras restantes podemos discernir actitudes o grados de disponibilidad variables. Por ejemplo, en las obras de Wojaczek, Moravec, Kitaj o Masson, la horizontalidad del personaje, así como la ausencia, en general, de extremidades acentúan su pasividad. La Henning más frontal y erguida refleja mayor tono muscular. Mientras que la frontalidad de las de Bidlo y Rama resulta más agresiva, más exhibicionista que contemplada. La de Kahrs es la única que muestra el rostro de una mujer con rasgos individualizados, además, su mirada refleja una intensidad emocional que hace que no sea únicamente observada como un sexo ofertado. Ghisetti parece abordar la representación con ironía, haciendo que la identidad ausente de la representada se manifieste de manera fantasmática cuando diversos elementos de la cabeza aparecen rodeando la vulva. Por el contrario, en la obra de Delcol podemos observar la confrontación entre un varón meditabundo, con camisa y gafas, atributos que confieren cierta seriedad, con el tronco desnudo y amputado de una “mujer pava” cuyas extremidades se adornan con ridículos capuchones de papel. Por último, la de Clemente más que una vulva disponible parece un ídolo o motivo de veneración.

#### 6.1.5. El torso como síntesis del cuerpo

Esta es la última sección de este apartado, en el que analizamos un rango variado de representaciones de la vulva o alusivas a la misma. En esta ocasión el fragmento de cuerpo que abarcan las obras seleccionadas es el torso, incluyendo en una misma composición vulva y senos. En este sentido cabe añadir que hemos decidido incluirla aquí, aunque también podría ser parte del apartado *Atracción por los senos*. La visión se detiene en aquella zona corporal que reúne dos alicientes del deseo venal, senos y vulva, eliminando aquello que está de más, como brazos, piernas o cabeza. A continuación, vamos a proceder a analizar una selección de obras distribuidas

en seis grupos. En el primero de ellos predomina la disposición horizontal de los personajes, mientras que en los restantes impera la verticalidad.

Comenzamos con el *Grupo temático 73. Planos próximos del torso I*, conformado por ocho obras en las que vemos cuerpos recostados de manera más o menos horizontal. En general, no ofrecen datos relativos al espacio escénico y la mayor parte de ellas aparecen desnudas, a excepción de las de Kacere y Amer. La mayoría muestran un tono seductor y abiertamente sensual, aunque encontramos otro tipo de representación en la obra de Jungwirth, así como un carácter claramente irónico y transgresor en la de Lucas.

**Fig. 559. *Red torso #141* de Martha Mayer Erlebacher (Jersey City, 1937 - Pensilvania, 2013).**

Es un dibujo realista en tonos rosáceos, la escena carece de contrastes muy marcados, lo que, junto con el uso del color, le confiere una apariencia delicada, sensible. Muestra a una mujer tumbada horizontalmente cortada a la altura del cuello y de los muslos, sus brazos están dispuestos de manera que pasan bastante desapercibidos y las manos no son visibles. Aunque podemos observar relieves óseos y pliegues de piel en su anatomía, la impresión que produce es bastante idealizada. Se corresponde con un ideal de belleza de formas curvas, cuerpo flaco y pechos prominentes.

**Fig. 560. *Anne 88* de John Kacere (Walker, 1920 - Cedar Rapids, 1999).** En la obra de este artista encontramos múltiples representaciones hiperrealistas de cuerpos de mujeres fetichizados. *Anne 88* es un ejemplo entre tantos otros. En esta composición en tonos cálidos vemos un personaje tumbado sobre uno de sus costados, marcando la curva de la cadera. La mujer está vestida con ropa interior blanca y roja, transparente y provocativa. Lleva una bata de flores, medias, ligero y bragas. Tanto la postura del cuerpo como la ropa interior se articulan para señalar su disponibilidad sexual. En esta ocasión la imagen resulta tan estereotipada que parece extraída de alguna revista erótica.

**Fig. 561. *Hooties wife* de John Wesley (Los Ángeles, 1928).** Es una serigrafía realizada con los característicos tonos apastelados rosas y azules que utiliza este artista. Delimitado con una línea negra, más gruesa en el exterior de la figura y algo más fina en los pechos o el espacio entre los dedos, vemos un personaje apoyado sobre uno de sus codos, dispuesto casi diagonalmente y cortado al comienzo del pubis y por el pectoral. La superficie se compone de planos pintados con tintas planas, mientras que el negro y los rosas más oscuros destacan la vulva y los pezones.

**Fig. 562. *Female series, April* de Donald Sultan (Asheville, 1951).** Este grabado es parte de un portafolio integrado por once aguatinas reunidos bajo el título *Female series, April, 1988*. En el que nos ocupa vemos una pequeña imagen estampada sobre un soporte mucho mayor. En esta obra monocroma de formato horizontal distinguimos parte de un torso claro, conformado por dos

grandes senos y un pubis amplio, que sobresale sobre un fondo negro. Las formas carecen de mucha definición, siendo el contraste entre el oscuro y el claro lo que aquí destaca.

**Fig. 563. *Study for bedroom painting #61* de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).** Es una obra sobre papel. En esta escena de aspecto pop, colores llamativos y uniformes, podemos distinguir claramente dos planos. Por un lado, tenemos un fondo blanco que se integra con un personaje. Este está delimitado con una línea gris y se centra en la representación del tronco y parte de las piernas. El único color lo vemos localizado en senos y pubis. Por otro lado, a través de varios huecos conformados por el cuerpo de la figura, contemplamos un interior doméstico pintado en vivos colores planos.

**Fig. 564. *Aktfigur* de Martha Jungwirth (Viena, 1940).** Esta obra sobre papel muestra una porción de cuerpo similar a las precedentes, sin embargo, el modo de hacerlo es notoriamente diferente. En *Aktfigur*, que traducido del alemán sería, figura desnuda, hace un uso saturado, poco naturalista y un tanto expresionista del color. Está aplicado de manera poco delicada, en algunas zonas se superponen o manchan la superficie blanca del fondo. El cuerpo, dispuesto diagonalmente, tiene unos perfiles agudos, bastante rectilíneos que, junto con la posición levemente encorvada del cuerpo, le confiere un aspecto un tanto desgarbado. En esta ocasión los senos se alejan del canon de lo deseable, cuelgan sobre el estómago, son puntiagudos y tienen grandes pezones remarcados por zonas de color. El sexo, sintetizado en una mancha triangular, es resaltado, junto con una banda azul y negra sobre la pierna, por el uso del oscuro.

**Fig. 565. *Deux bustes* de Ghada Amer (El Cairo, 1963).** Es una obra sobre papel claro, en este caso realizada con acrílico y bordado. La primera impresión que produce es de confusión, pero si detenemos la mirada distinguimos varias formas y dos planos. Por un lado, podemos ver diversas franjas horizontales en colores mayormente cálidos. Por otro lado, vemos un bordado con colores varios y parte del hilo empleado colgando en la superficie. Representa parte del cuerpo de dos mujeres iguales, una seguida de la otra, como si se tratase de un módulo susceptible de ser reiterado. Ambas con un brazo por debajo de los pechos, la espalda arqueada, las piernas separadas y la otra mano sobre el comienzo del muslo. Advertimos un vínculo evidente con el estereotipo que analizábamos en *En las proximidades del éxtasis*.

**Fig. 566. *Me without mirrors* de Joan Semmel (Nueva York, 1932).** Esta pintura dista mucho de las precedentes. Aquí la artista se autorretrata desde su propio punto de vista, evitando los artificios, poses y embellecimiento del cuerpo. Se representa de forma naturalista realizando una acción cotidiana.

En los grupos temáticos que vamos a analizar a continuación los personajes alteran la posición de sus cuerpos, que en lo sucesivo serán mostrados, mayoritariamente, en sentido vertical, adquiriendo así una disposición algo más activa que las precedentes. Tendremos ocasión de observar una variedad de troncos de mujeres, algunos de ellos se corresponden con la idea de cuerpo deseable, mientras otros se alejan visiblemente del canon.

Las ocho obras que conforman el *Grupo temático 74. Planos próximos del torso II*, son muy diferentes entre sí, aunque todas ellas tienen en común incluir en sus representaciones la zona de los pechos y de la vulva. Ninguna ofrece datos significativos en cuanto al espacio escénico, en la única que podemos ver algo representado es en la de Förg. La segunda, quizá también la tercera, parecen reflejar cierta posibilidad de movimiento, mientras que las restantes adoptan poses más estáticas.

**Fig. 567. *Nude with necklace* de Philip Sutton (Poole, 1928).** Es un dibujo delicado y sintético a carboncillo sobre papel. Más o menos centrado en la composición vemos, desde una posición algo superior, parte del cuerpo de una mujer conformado por una serie de líneas que cierran la figura, dejándola inconclusa en la zona de los hombros, de las manos y de las piernas. El cuerpo de esta mujer sentada con un collar largo, un tanto abatida hacia delante, muestra unos pechos caídos y un abdomen cruzado por varios pliegues. No advertimos aquí un intento por embellecer lo mostrado, sino que transmite una sensación de franqueza, parece un cuerpo real, cotidiano.

**Fig. 568. *Untitled* de Günther Förg (Füssen, 1952 - Friburgo de Brisgovia, 2013).** Es una obra sobre papel en la que un mismo tono con diferentes grados de luminosidad da forma a los motivos, asimismo, observamos una línea fina, más oscura, delimitando la figura. Vemos un torso de mujer, que de cintura para abajo está posicionado frontalmente, con las piernas separadas y la vulva representada por una amplia forma ovalada con un pequeño triángulo sobre su zona alta. La parte superior del torso está girada e inclinada hacia la derecha, así lo indica la posición del cuerpo y parte del brazo que se muestra; como si se dispusiese a avanzar en dicha dirección. En la zona de la izquierda vemos un conjunto de elementos longitudinales que riman con la inclinación del personaje, podrían ser algo vegetal.

**Fig. 569. *Untitled* de Martha Jungwirth (Viena, 1940).** Es una obra en la que predominan los colores claros y apastelados. Combina una figura humana claramente reconocible con otro motivo más abstracto o difícil de identificar y que se confunde con el personaje en algunas zonas. Este último se diferencia por un uso del colorido más frío, con tonos marrones, azules y negros. En cuanto a la figura, vemos parte de un cuerpo desnudo y recostado, con una de las piernas flexionada y separada, dejando el sexo visible, y una de las manos sosteniendo un elemento

longitudinal marrón. Los pechos se destacan con la presencia de dos circunferencias concéntricas de apariencia artificial.

**Fig. 570. *Torso de Paul Wunderlich (Eberswalde, 1927 - Saint-Pierre-de-Vassols, 2010).***

Aquí vemos un tronco pintado en tonos predominantemente verdes sobre un fondo degradado, verde en su mayoría y azulado hacia la parte inferior. La figura, centrada y atravesada por una línea vertical, parece flotar en el espacio. Su cuerpo, de volúmenes escultóricos, tiene un carácter irreal. Si reparamos en zonas como los pechos, la vulva o el ombligo veremos que estos no parecen de carne, sino de algún material inorgánico como podría ser la piedra. Su contorno, sinuoso y compuesto de formas curvas, tampoco parece natural. De su representación se omiten brazos, piernas y cabeza.

**Fig. 571. *Woman RM VIII de Ralph Hotere (Mitimiti, 1931 - Dunedin, 2013).*** En esta litografía contemplamos una visión frontal del cuerpo de una mujer. Está pintado con un tono rosa que lo diferencia del fondo, mientras que una serie de grafismos y letras se superponen a toda la superficie otorgando continuidad al conjunto. Nos fijamos en la carencia de brazos y en el corte del cuello, no es que queden fuera de la representación, sino que son eliminados.

**Fig. 572. *Antropometría (ANT 50) de Yves Klein (Niza, 1928 - París, 1962).*** Esta es una de las conocidas acciones que el artista realizó usando a mujeres como pinceles. La obra final es el resultado de cubrir con pintura el cuerpo de la modelo para posteriormente imprimirlo contra una tela dejando la subsiguiente huella. En la que nos ocupa vemos un fondo de manchas heterogéneas azules y blancas, sobre el que se imprimen unas manchas de color con mayor concentración matérica. En la parte superior distinguimos las manos, poco más abajo los pechos, abdomen y pubis, y a ambos lados parte de las piernas.

**Fig. 573. *Blue Newlyn de Roger Hilton (Hillingdon, 1911 - Botallack, 1975).*** Reúne elementos figurativos y abstractos. Vemos un fondo blanco sobre el que se disponen diversas masas de color azul con unas formas bastante cuadradas. Hacia la parte superior se superpone un trazo gestual que atraviesa de lado a lado una de estas formas, así como también observamos diversas salpicaduras. Sobre esta masa de color se resaltan diversos trazos dibujados con un tono más oscuro, entre ellos podemos distinguir un par de pezones y una vulva con una línea en su vértice inferior que, evoca las piernas.

**Fig. 574. *Mujer de Albert Oehlen (Krefeld, 1954).*** Esta pintura sobrepasa los tres metros en el mayor de sus lados. Es una composición que se divide verticalmente en dos. En la parte de la derecha observamos un plano azul claro sobre el que se superpone un torso de mujer, en esta ocasión parece un neopreno o similar y en la parte de abajo leemos una inscripción que coincide con el título. Sobre este y unificando el conjunto, se superponen una serie de brochazos matéricos de diferentes cualidades.

En las doce obras que conforman el *Grupo temático 75. Planos próximos del torso III*, podemos ver fragmentos de cuerpos de mujeres, la mayor parte seccionados a la altura de los hombros y por las piernas. Las anatomías representadas y el modo de presentarlas difieren notablemente de unas a otras. La mitad se muestran totalmente desnudas, mientras que en las restantes se incluyen prendas de ropa interior o de baño.

**Fig. 575. *Blind date* de Mike Francis (Londres, 1938).** Es una pintura realista que pone de relieve el papel de voyeur del espectador. A través de una ventana contemplamos parte del cuerpo de una mujer en ropa interior provocativa, al tiempo que su rostro queda oculto detrás de la persiana. La posición de su cuerpo, girándose hacia el vidrio, parece sugerir que es consciente de estar siendo observada.

**Fig. 576 y 577. *Three in one / Untitled* de Allen Jones (Southampton, 1937).**

Estas dos obras de estilo pop representan un par de cuerpos de mujeres pintadas o rodeadas de planos con llamativos colores.

*Three in one* es una serigrafía de aspecto pop que combina zonas con planos homogéneos de color, con otras texturadas y con un cuerpo realizado con claroscuro. Sobre un fondo claro, un círculo cuyo interior es de color azul claro, alberga una figura de mujer. Esta tiene unos volúmenes rotundos y marcados y su cuerpo se desvanece a la altura de los muslos y en parte del rostro, tampoco los brazos forman parte de la representación. Vemos una mujer de cuerpo bronceado, pechos erizados y pezones prominentes, vestida con ropa interior llamativa; de su faz únicamente vemos unos labios pintados de rojo. En la zona de la derecha leemos una inscripción, dieciséis dólares y medio, sugiriendo la venta de algún producto asociado a la imagen o de la misma obra. La contigua es una serigrafía con formato vertical en la que predomina el amarillo, el verde y el rojo saturados. El fondo se compone de un plano amarillo flanqueado por dos franjas verdes. En el centro vemos un torso que se confunde con el fondo de varias maneras. Por un lado, algunas partes de su cuerpo son del mismo tono que el fondo, dando la sensación de que pertenecen al mismo plano. Por otro lado, la figura queda inconclusa en la zona de las piernas, fundiéndose con el fondo. Está situada en una posición casi frontal y destacan unos pechos simétricos, erguidos y voluminosos, y un vello púbico recortado de color oscuro. Sobre el centro de la figura, desde las clavículas hasta el sexo, se extiende una mancha de color rojo que evoca la forma de un gran pene. Las franjas verdes de ambos lados, cuyo tono varía coincidiendo con el extremo de esta forma, acentúan la sensación de caída y verticalidad. En este caso las connotaciones sexuales implícitas en la imagen se representan de manera manifiesta en forma de un glande cuyo extremo coincide con la vulva.



**Fig. 578. *La mecedora* de Juan Barjola (Torre de Miguel Sesmero, 1919 - Madrid, 2004).**

Es una pintura de carácter surrealista pintada en la misma década que las precedentes. Sobre un fondo en colores apagados, azules y marrones, se destaca la presencia de una mecedora con colores saturados y un motivo humano más luminoso que el resto del conjunto. Combina elementos que tienen una apariencia plana, como el perro o la figura, con otros más tridimensionales, como la silla o la habitación. Este espacio vacío con forma de caja alberga una mecedora que cobra protagonismo con el uso del rojo. Sobre ella observamos un torso de mujer recortado con formas redondeadas y con una apariencia bastante simétrica. Tanto en la parte superior como en la inferior está coronado por un par de formas esféricas, los pechos y las caderas. Se sitúa inclinada, sugiriendo el movimiento de la mecedora, frontalmente al espectador y con el torso descubierto, únicamente lleva una prenda con un cordón cruzado que cubre sus genitales. Bajo su pecho vemos una mano que la agarra y en la parte superior una masa agitada que representa el cabello y fundiéndose con esta, otra forma que parece una cabeza situada a su espalda insinuando, tal vez, la presencia de un personaje que la sujeta por detrás. La presencia de esta mano, grande y bien agarrada al cuerpo, puede sugerir cierto impulso por apropiarse de un cuerpo mutilado e indefenso, reducido a una especie de muñón erótizado. Al fondo, un perro negro con aspecto fantasmagórico, sin facciones, contempla la escena, impertérrito. Desde la derecha emerge un marco verde que encuadra el motivo principal, pero observado desde un punto de vista que no es el del observador.

**Fig. 579. *Fine rib* de Cornelius Völkers (Kronach, 1965).** Es una pintura de formato alargado que sobrepasa los dos metros y medio de longitud. Sobre un fondo de color azul agrisado vemos parte del cuerpo de una mujer cortado por las rodillas, los codos y la zona de los hombros. Su cuerpo, en tonos cálidos y el bañador, blanco, se destacan notablemente y ambos están pintados con una gran cantidad de materia que se extiende hacia los lados creando masas con diversos matices de color. Lleva un bañador con una tira roja que bordea sus pechos voluminosos y delimita dos verticales en su zona abdominal. El título parece hacer referencia a una cualidad del tejido.

**Fig. 580. *Modern girl* de Antony Donaldson (Londres, 1939).** En esta pintura vemos el cuerpo desnudo de una mujer pintado de manera bastante realista, aunque con un volumen algo escultórico. Una de sus piernas se adelanta levemente sobre la otra, creando un ligero cruce de piernas. En la zona superior está cortada por la barbilla y vemos parte de sus brazos, levantados hacia arriba. Su pose, casi frontal al espectador, parece premeditada y coqueta. La mayor parte del fondo está constituido por un azul brillante manchado de tonos marrones en algunas zonas, a excepción de un triángulo de un llamativo amarillo. En los bordes del soporte se añaden cuatro triángulos de color rojo, amarillo, gris y azul, que confieren al conjunto forma de estrella.

**Fig. 581. *Small torso painting in yellow* de Jim Morphesis (Filadelfia, 1948).** Es una pintura matérica en cuya superficie se aprecia la pastosidad del pigmento. El fondo, texturado, está compuesto de varios colores. En la parte superior vemos dos ángulos azules y en la inferior una franja de color similar, sobre esta unas pinceladas blancas. El resto está pintado con un potente amarillo que se oscurece levemente alrededor de la figura, creando cierta sensación de profundidad. En el centro de la obra, con los brazos abiertos en alto y las piernas ligeramente separadas, vemos parte de un cuerpo cortado a la altura del cuello y de las piernas. Tiene una musculatura fuerte y marcada, más ancha en la zona de los muslos y con unos pechos pequeños. La vulva se reduce a una mancha oscura carente de definición. En esta ocasión el cuerpo de la mujer es delgado y está bien modelado, sin embargo, el modo de representarlo y los colores utilizados no contribuyen a crear una belleza idealizada. Los tonos verdes, azules, amarillos y morados de la carne, así como una musculatura definida, la alejan de esas representaciones de cuerpos de piel homogénea tan estandarizadas.

**Fig. 582. *Boulevard 1* de Eberhard Havekost (Dresde, 1967).** Este artista recurre a las imágenes de los medios y a sus propias fotografías, que transforma mediante procesos informáticos, para crear su obra. Aquí muestra un plano próximo, pintado con realismo, de una mujer cortada por los cuatro costados. El corte, aparentemente fortuito del cuerpo recuerda al medio fotográfico. La escena muestra a una mujer joven, delgada, con el cabello largo y un bikini rojo que transparenta sus pezones. Su pose es claramente intencionada, provocativa y estereotipada; está ubicada en una playa, espacio asociado al ocio, a las vacaciones, y entorno idóneo para lucir un cuerpo motivo de orgullo. Este último está bordeado por una línea o sombreado negro que la separa del fondo y reduce el efecto de verismo fotográfico. En este sentido podemos también señalar el contraste entre el realismo con el que está solucionado el cuerpo y lo poco convincente que resulta la mano, conformada por unos dedos informes.

**Fig. 583. *Hockey night in Canada* de Andrew Valko (Praga, 1957).** Es una obra hiperrealista. Sobre un fondo oscuro en tonos grisáceos se destaca, descentrado hacia la derecha, un cuerpo de tonalidades cálidas y mayor luminosidad. Se trata de una mujer joven y delgada con el vello púbico rasurado, que apoya el peso sobre una de sus piernas elevando parte de la cadera, mientras con ambas manos se ciñe los pechos en lo que parece ser un gesto de ofrenda. Al fondo observamos un televisor encendido que retransmite un partido de hockey. La escena sugiere que la mujer se interpone entre la persona que ve el partido y el televisor, reclamando su atención a través de su cuerpo desnudo y de su actitud provocadora.

**Fig. 584. *Skin III* de Hanjo Schmidt (Oberstdorf, 1944).** Observamos un plano cenital recortado del cuerpo desnudo de una mujer, encuadrado de forma que se ciñe a la representación del

tronco. El lenguaje corporal, con las piernas separadas y las manos sobre los pechos parece reflejar deseo sexual.

**Fig. 585. *Kerstin, torso* de Luis García Mozos (Puertollano, 1946).** Aquí también contemplamos un plano cenital de una joven tumbada sobre una cama o sábana arrugada, pero en esta ocasión está cortada justo a la altura del cuello, encuadre que parece enfatizar la cosificación de la protagonista. Esta se dispone de manera simétrica, con las piernas y los brazos separados, dejando el cuerpo totalmente accesible.

**Fig. 586. *Untitled # 118* de Patricia Cronin (Beverly, 1963).** Es una acuarela figurativa en la que el cuerpo claro de la protagonista se destaca sobre un fondo oscuro. La mujer se representa erguida, vista desde abajo y desplazada compositivamente hacia la izquierda. Tiene un rol más activo que las anteriores ya que se muestra bajándose las bragas. Podemos comparar la sensación que genera esta obra, vista en contrapicado y ejerciendo una acción, frente a las dos precedentes, cuyas figuras yacen de forma pasiva.

En las cinco obras que conforman el *Grupo temático 76. Planos próximos del torso IV*, continuamos viendo fragmentos de cuerpos, sin embargo, en esta ocasión se alejan notablemente de los modelos de belleza imperantes. Vemos figuras con los senos caídos, sin apenas pecho o conformadas de material inerte, de aspecto duro, contrario a la plasticidad de la carne.

**Fig. 587. *Untitled* de Silvia Bachli (Baden, 1956).** Bachli es una artista de origen suizo en cuya obra podemos encontrar dibujos sutiles de formas sintéticas. Sobre un fondo claro vemos una aguada con el trazo en sentido vertical, representa un cuerpo flaco ubicado en la parte izquierda. Las zonas más oscuras se localizan en la parte trasera, en el brazo y en el culo, además de en los pezones, ombligo y vulva. Tiene los pechos caídos, el vientre algo salido y la espalda ligeramente encorvada, rasgos que indican el paso del tiempo. Los brazos a la espalda pueden sugerir una disposición reflexiva. Si la confrontamos con algunas de grupos anteriores advertimos un tipo de actitud muy diferente. Las precedentes, con el cuerpo casi frontal al espectador hacen acopio de poses exhibicionistas, mientras que la de Bachli mantiene una postura de perfil que refleja un sentido más íntimo, quizá meditativo.

**Fig. 588. *Ramona* de Aleah Chapin (Seattle, 1986).** Vemos un cuerpo desnudo carente de idealización. Cabe señalar que aquí la mujer representada tiene nombre propio. Sobre un fondo en tonos azules se destaca el cuerpo de la figura, más cálido, aunque también con zonas azuladas y moradas. Está más o menos centrada en la composición, situada de tres cuartos y algo doblada hacia delante. El pubis, más oscuro, cierra la composición por la parte inferior, pero sin llegar a mostrarse. Con los brazos en jarras agarra sus carnes sin delicadeza, reflejando la plasticidad y blandura de las mismas. La posición de su cuerpo, el modo de representar la carne, los pliegues

abdominales, los senos colgando, así como el vello de las axilas, se conjugan como indicadores de un cuerpo sin idealizar. La mujer de esta obra no es retratada como un sensual deleite anónimo. Recordemos que en la obra de esta artista podemos encontrar numerosos retratos de mujeres desnudas que conoce personalmente, muchas de ellas próximas a la vejez.

**Fig. 589. *Body* de Kiki Smith (Núremberg, 1954).** Es una escultura de poco más de metro y medio de longitud y forma alargada, que cuelga de una pared, suspendida en el aire, sin cabeza ni brazos ni piernas de rodilla para abajo. Su cuerpo, de color blanco, está constituido a partir de numerosas piezas de tela cosidas, confiriéndole cierta apariencia reciclada y fragmentada. Sobre su cuerpo destacan varias piezas doradas, dos en los pezones y otras cuantas cosidas en la zona del pubis. Estas, además de ser vistas como recurso ornamental pueden evocar monedas, relacionando así la especulación crematística con la sexualidad de las mujeres.

**Fig. 590. *Erotic as an ape 2* de Gustavo Román (San Juan, 1974).** Finalizamos con dos obras que muestran torsos sexualmente indefinidos, que difícilmente podríamos calificar como mujer o varón. Podemos observarlas como contrapunto de las versiones hipersexualizadas que hemos analizado en otros grupos.

*Erotic as an ape 2* es un dibujo de pequeño formato que para Román refleja lo privado, lo personal o la intimidad, tanto como lo prohibido o el tabú (Clemence; Davidow, 2007).

Recordemos que el artista aborda temas como la ambigüedad y la tensión sexual, así como la mitología en torno a las hazañas sexuales de los varones. Sobre un formato alargado de fondo claro, desplazado hacia la derecha, vemos un dibujo sencillo a línea negra. Representa un cuerpo humano delgado, sin pecho y del que únicamente vemos el tronco y la mayor parte de las piernas. En la zona genital una mancha oscura funciona como pelo, de la misma emergen conjuntos de pelo más largos que se entrelazan con las piernas.

**Fig. 591. *Body* de Luc Tuymans (Mortsel, 1958).** La superficie se muestra craquelada, confiriendo a la obra un aspecto envejecido. Con la representación de parte del cuerpo de una muñeca el artista se interroga acerca de aquello que conforma un cuerpo, de la totalidad y del fragmento, de lo vivo y de lo muerto, así como de la identidad personal o de género. Sobre un fondo claro se distingue un cuerpo pintado en rosa claro cuya forma evoca la de una muñeca antigua, sin caracteres sexuales. No obstante, aunque su morfología es la de un objeto inanimado, la colocación de sus brazos parece más próxima a la de una persona, nos fijamos en el que se posa sobre la cadera. Los dos trazos horizontales de color marrón representan cremalleras que posibilitan según el artista “abrirlo para ponerle relleno y darle volumen, un significado, para hacerlo vivo o más vivo” (Loock, 1996: 140)<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> “Open it up to put in stuffing and give it volume, a meaning, to make it alive or more alive”. (Traducción propia)

Finalizamos este apartado con el *Grupo temático 77. Planos próximos del torso V*, conformado por diez obras que difieren visiblemente de las anteriores. En las cuatro primeras observamos torsos objetualizados de mujeres, siendo sometidas las dos últimas a la presión de cuerdas que violentan el cuerpo. La quinta muestra un torso/rostro monstruoso que reduce a la Mujer a un compendio de caracteres sexuales. La siguiente es una reacción crítica a la anterior, objetualizando en este caso al Varón. En la de Fischl podemos advertir el contraste entre la representación del Varón y la Mujer. En las restantes se percibe un replanteamiento o crítica hacia la cosificación sexual de las mujeres.

**Fig. 592. Altavoces maniquí de Bob Turek (Desconocido).** En la primera imagen incluimos unos altavoces maniquí. Aquí los pechos se convierten en altavoces y el cable sale de los genitales.

**Fig. 593 y 594. La poupée (detail) / Petite anatomie de l'inconscient physique: ou l'anatomie de l'image de Hans Bellmer (Katowice, 1902 - París, 1975).** En la primera de estas dos obras vemos un fondo claro sobre el que se incide con un dibujo que combina la línea negra con espacios de color negro. Situado verticalmente en la composición, contemplamos un tronco de mujer con apariencia de muñeca mecanizada. Está cortada a la altura del cuello y en los muñones del hombro y del muslo podemos ver dos orificios donde enganchar las extremidades. La zona abdominal presenta un corte que permite ver su interior, el cual alberga una especie de maquinaria. Frente a este torso vemos una mano negra que apunta a su pezón y un ojo que mira a través de su ombligo el interior mecánico de su cuerpo.

La segunda es un dibujo de carácter surrealista y un tanto macabro. Sobre un fondo claro vemos una forma humana realizada con una línea ondulante y variable, que a su vez está sombreada en algunas zonas por acumulaciones de pequeños puntos. Se trata de un torso alargado e informe, colocado frontalmente y en el centro de la composición. La parte inferior de sus piernas parece fundirse con el plano del fondo mientras que los hombros y el cuello se asemejan a muñones seccionados. Este fragmento de cuerpo aparece torturado con una cuerda que aprieta sus carnes haciendo emerger pequeños montones de materia informe, entre los que distinguimos varios pechos. Recordemos que la modelo de *Tenir au frais* (1958) fue Unica Zürn, su pareja. Este collage con fotografías se utilizó como cubierta de *Le Surréalisme même #4* y representa el cuerpo recortado y atado con cuerdas de una mujer vista desde atrás. El tratamiento del sujeto es semejante, una mujer reducida a un tronco sexualizado en el que las referencias al *bondage* adquieren tintes macabros, aunque en este caso materializado en un cuerpo de verdad, el de su amante.

**Fig. 595. Die spinne de Adolf Frohner (Großinzersdorf, 1934 - Viena, 2007).** Es una escultura en la que vemos un tronco de mujer manchado de tonos rojizos, como si fuese sangre. Este se halla

suspendido en el interior de una estructura de metal agarrado por varias cuerdas que lo mantienen en el aire. Tanto esta como la anterior revisten la tortura de connotaciones sexuales.

**Fig. 596. *Le viol de René Magritte (Lessines, 1898 - Schaerbeek, 1967)*.** Vemos un paisaje desértico con un cielo profundo en tonos degradados. En un primer plano se sitúa una cabeza de mujer con una abundante cabellera y un cuello notablemente alargado; está pintada en tonos cálidos y la iluminación produce una sombra oscura en la parte de la izquierda. Lo surrealista de esta obra es la sustitución de los ojos por pechos, la nariz por el ombligo y la boca por vello púbico; haciendo así uso de una figura por incoordinación consistente en una permutación de coordinación. La identidad de la mujer, es decir su rostro, es eliminada y sustituida por unos caracteres sexuales tipificados, carentes de individualidad. Dos pechos simétricos, tiesos y esféricos y un triángulo de vello púbico convenientemente recortado y peinado. Además, el deseo sexual asociado a estas partes se transforma en algo aberrante. El hecho de titular su cuadro de manera tan contundente, puede reflejar un reconocimiento del gesto misógino que supone transgredir la identidad del sujeto mujer para idearlo como objeto sexual carente de identidad.

**Fig. 597. *Rape #1 de Eunice Golden (Nueva York, 1927)*.** Casi cuatro décadas después que la anterior, esta artista realizó este dibujo como denuncia socio-política contra las condiciones de inferioridad y violencia en las que viven muchas mujeres, tal y como podemos ver en *The Brooklyn Museum*. Con una clara referencia a la obra precedente de Magritte, pero sin paisaje natural de fondo y situado frontalmente, vemos un dibujo a línea negra sobre fondo blanco. Representa una cabeza con un peinado un tanto andrógino que en su interior alberga dos moldeados pechos de varón, un pene erecto y un par de testículos rodeados por vello.

**Fig. 598. *The ultimate opera de Eric Fischl (Nueva York, 1948)*.** Contemplamos lo que podría ser el interior de un museo. Percibimos un claro contraste a la hora de representar el cuerpo de la mujer y el del varón. Ella se representa con un tono más claro y con los brazos y la cabeza cercenados. Por el contrario, él presenta una tonalidad más oscura y su anatomía se representa de forma íntegra. Hay dos cabezas de varón, una con el cuerpo íntegro, mientras que la mujer carece no solo de brazos sino también, de cabeza, elemento duplicado en la escena. Además, el color del material con el que está hecho el varón evoca el bronce, un material noble y duradero; sin embargo, el material claro del cuerpo de la mujer adquiere un tono de color carne que hace a la figura más carnal, más próxima a lo efímero y, por tanto, a lo corruptible. Es más, la figura de varón que se representa de cuerpo entero parece joven, mientras que la cabeza con barba larga que se muestra sobre un pedestal podría ser la de un varón sabio, de mayor edad. En este sentido podemos decir que el Varón aparece como un individuo íntegro, destacándose además su valía como hombre sabio; por el contrario, la Mujer se reduce a un cuerpo idealizado en su juventud, sin identidad ni capacidad de raciocinio. Aquí la disimetría aparece amparada por partida doble.

Por un lado, el lugar expositivo que la acoge es símbolo de la cultura educada y, por el otro, la escultura clásica es un referente de valores culturales altamente estimados.

**Fig. 599. *It's a man's world II* de Pauline Boty (Londres, 1938 - Londres, 1966).** Esta obra se divide en dos planos. Al fondo podemos ver un paisaje natural y sobre este un collage pintado, centrado en sentido vertical. Este se conforma de pequeñas imágenes de mujeres desnudas o escasamente vestidas y en actitudes evidentemente sexuales. Sobre estas se superpone un torso desnudo y frontal de una mujer que se destaca por claridad del fondo y por no formar parte de una escena, como las restantes. El título apunta a que esta recopilación de cuerpos deseables y disponibles se produce dentro de un sistema en el que los varones ostentan el poder.

**Fig. 600. *Untitled #261* de Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954).** Esta obra forma parte de *Sex pictures*. A comienzos de los noventa la artista se plantea dejar de utilizar su propio cuerpo, así como el de otras personas y comienza a emplear maniqués y prótesis de plástico que articula creando escenas que a menudo rayan lo grotesco o lo abyecto. En esta fotografía contemplamos un maniquí en una postura límite, con los brazos doblados detrás de la espalda, la vulva proyectada y la cabeza tan echada hacia atrás que parece peligrar la unión del cuello. Sobre la zona pectoral sitúa una prótesis con dos pechos de gran tamaño. El estertor sexual que estudiábamos en el capítulo *En las proximidades del éxtasis*, es forzado hasta el absurdo en esta obra. Más aún cuando observamos el rostro alucinado de la protagonista. Repararnos en cómo, la sábana roja y los fuertes contrastes lumínicos, enfatizan la teatralidad del conjunto.

**Fig. 601. *Bitch* de Sarah Lucas (Holloway, 1962).** Esta es una obra sugerente que aporta, con sentido del humor, un punto irónico en la apreciación del cuerpo de las mujeres. Contemplamos un *tropo* escultórico que viene a representar un tronco de mujer, un ensamblaje realizado a partir de objetos comunes. La composición evoca la imagen de una mujer a cuatro patas. Sobre una mesa alargada la artista dispone un trozo de tela: es una camiseta que tiene dos aberturas de las que emergen dos melones; mientras que en la parte opuesta cuelga un paquete de arenques envasado al vacío, que podemos interpretar como una alusión paródica al olor de los genitales de las mujeres. Ambos, los melones y el pescado, se utilizan en el lenguaje vulgar para referirse a los caracteres sexuales. Esta reducción esperpéntica de la Mujer puede verse como una burla de las representaciones sexualizadas estereotípicas.

En las obras que conforman estos grupos temáticos hemos analizado representaciones variadas de cuerpos seccionados que favorecen la observación de pechos y vulvas. La mayoría de estos cuerpos se fragmentan en razón del enfoque adoptado, es decir el marco representativo se ciñe a una zona determinada del cuerpo, pero este continuaría más allá de la imagen mostrada. Sin embargo, en algunas de ellas se debe a un corte deliberado o rotura del conjunto anatómico,

son cuerpos mutilados. Así podemos comprobarlo en las obras de Jones, Barjola, Wunderlich, Smith, Hotere o Fischl. En una selección de ellas, entre las que contamos la de Wesselmann, Sutton, Förg, Jones o Román, se produce un efecto intermedio. En estas el cuerpo de los personajes no termina de definirse, sino que se funde con el espacio circundante en aquellas zonas que no formarán parte de la representación.

En general, se presentan sobre fondo vacíos, sin revelar información acerca del espacio adyacente. Únicamente en las obras de Kacere, Wesselmann, Barjola, Valko, Fischl o Francis, distinguimos habitaciones o interiores, en la del último contemplamos un interior desde el espacio público. Por el contrario, en las de Havekost, Magritte y Boty, quizá también en la de Förg, contemplamos espacios naturales.

Muchos de estos cuerpos se corresponden con los ideales de belleza que definen los cuerpos deseables. Así vemos representadas a mujeres jóvenes con cuerpos impolutos, carentes de marcas, granos, grasa o vello corporal. En otras, sin embargo, el deseo de embellecer la carne resulta trivial. En obras como las de Jungwirth, Völkers, Sutton, Bachli, Chapin o Smith, el tratamiento estético-erótico del cuerpo carece de importancia ya que sus personajes no se muestran como bellos cuerpos disponibles, sino que parecen reflejar inquietudes más variadas. Si nos detenemos en la morfología de los caracteres sexuales, podremos observar una prevalencia de los senos esféricos y redondeados. En cuanto a la vulva, contemplamos superficies rasuradas o recortadas en diversas obras, así como otras de aspecto más natural.

En cuanto a la actitud mantenida por las protagonistas, algunas muestran un carácter claramente provocador en sentido sexual, aparecen en escena como ofertas carnales en las que contemplar al personaje en su totalidad pasa a ser baladí. En otras vemos personajes desnudos que, sin embargo, no se revelan como lujuriosas promesas o tienen, al menos, un carácter más ambiguo. La representación fragmentada del cuerpo, reducida a un tronco sin extremidades es susceptible de anunciar la disponibilidad de la así representada. La cabeza como emblema del conocimiento y de la capacidad de raciocinio; el rostro y su gestualidad como reflejo de la identidad personal; los brazos como elementos que permiten realizar acciones, pero también gesticular y comunicarse; así como las piernas que hacen posible el movimiento, son eliminados dejando el núcleo del cuerpo aislado. A este respecto cabe recordar la pintura de Fischl. Así, es escindido de diversas de sus características principales para simplificarlo, en algunas ocasiones, a un muñón erotizado. Sin movilidad, sin identidad, sin pensamiento, el tronco es reducido a un fetiche que reúne los caracteres sexuales deseados sin necesidad de reconocer su humanidad. Es muy diferente disponer o enfrentarse a una persona que hacer uso de un cuerpo deshumanizado, mutilado.



## 6.2. La admiración por las nalgas

La provocación de tipo sexual no viene siempre representada como una exhibición de la zona genital, sino que frecuentemente deriva en la ostentación de las nalgas. Esta zona del cuerpo goza en la actualidad de un gran protagonismo, desde el punto de vista contemporáneo, el culo de una mujer puede ser considerado como una de las partes más deseables de su cuerpo. No obstante, la atracción ejercida por las nalgas va unida a un interés por la vulva. El culo y el sexo, anatómicamente próximos, conforman un tándem recurrente en la escenificación del deseo sexual. La atracción por unas nalgas bellas suele ir pareja de un deseo sexual proyectado sobre su poseedora. De este modo, las representaciones de mujeres desnudas recurren a este tipo de ostentación para crear escenas provocativas. En este sentido recordemos como Jean-Luc Hennig aducía que los varones se sienten atraídos por las piernas de las mujeres en razón de lo que ocultan, dice “hay misterio precisamente porque hay cierre” (1996: 115). Reflexión que extiende a las nalgas y que según su criterio “lo que hacen, en cierta forma, es envolver con su manto dicho misterio” (í.d.). Por su parte, el zoólogo y etólogo Desmond Morris afirma que los pechos y las nalgas son un “un indicador sexual primitivo de la especie humana” (2005: 175) y no un “desarrollo maternal” (í.d.). Este autor señala cómo las hembras cuadrúpedas de los primates muestran sus traseros estimulando sexualmente a los machos y a continuación establece un parangón con la especie humana. No obstante, las mujeres se toparán con una dificultad ya que al caminar erguidas sus nalgas no son visibles para el macho que la visiona de frente. Este impedimento erótico sería superado por “el desarrollo de un par de nalgas simuladas sobre su torso” (í.d.) que posibilitarán que la susodicha continúe “transmitiendo la señal sexual primitiva sin dar la espalda a su acompañante” (í.d.). El pseudo-culo que serían los pechos de las mujeres, “hemisferios emparejados” (í.d.), permiten a las mujeres provocar la libido de los varones sin dar la espalda, o quién sabe, quizás constituirse en un objeto erótico de 360°.

Alrededor de este deseo por el glúteo surgen diferentes industrias que generan mercados muy lucrativos. Por ejemplo, podemos citar las operaciones estéticas, liposucciones, masajes, etc., destinados a moldear la zona. Asimismo, cabe mencionar la oferta de gimnasios y ejercicios para tonificar esta parte, así como zapatillas o ropa específicamente diseñada para tal fin. El gusto por la morfología o la talla del culo varía según los países y las épocas, poniéndose a veces de moda traseros prominentes resaltados con artilugios como la media crinolina, una estructura rígida que se colocaba debajo de la falda y que resaltaba la curvatura y el volumen del trasero y de las caderas. No obstante, también podemos hallar ideales opuestos, como el modelo andrógino de Mujer de los años veinte que favorecía cuerpos delgados y sin curvas.

En la actualidad, desde los medios publicitarios, el mundo de la moda o de las famosas, se ensalza un culo bien arriba, con forma redondeada y ligeramente prominente. Unas nalgas de gimnasio, pero sin músculos ni huesos marcados, semejantes a media esfera y con la epidermis perfectamente homogénea, libre de piel de naranja, celulitis o alteraciones de su superficie.

Como sucede con otras partes del cuerpo, hay mujeres que consideran su trasero excesivamente grande, mientras que otras hacen lo contrario. En consonancia con estas preocupaciones hallamos prendas reductoras o rellenos artificiales que forman parte de la ropa. De manera similar a como acontece con otras tantas reducciones idealizantes, el culo ideal no se corresponde habitualmente con el culo ordinario. La variedad de la vida cotidiana se ve así reducida. Culos gordos, huesudos, caídos, fofos, llenos de surcos, con vello, cruzados de venas, enrojecidos, pálidos, ancianos, cansados, etc., desaparecen de la vista a favor de nalgas redondas, perfectas.

Desde el s. XX la indumentaria de las mujeres ha sido objeto de grandes cambios. La cantidad de ropa sobre el cuerpo se ha reducido haciendo la carga mucho más liviana. Asimismo, las faldas se han acortado, la ropa puede ser lo ceñida que una quiera y se ha introducido el uso del pantalón. Este cambio en el modo de vestir ha posibilitado que la zona del trasero sea más visible y cobre gran importancia. Asimismo, podemos reparar en la gran cantidad de prendas ajustadas que se comercializan, tanto faldas como pantalones.

Este apartado que dedicamos a la representación de las nalgas se compone de tres grupos temáticos. En el primero podemos ver prendas varias de vestir, en general ligadas a un sentido erótico mientras que en los restantes el cuerpo se muestra sin adornos.

El *Grupo temático 78. Planos próximos de nalgas I*, se compone de once obras que se representan junto a prendas u objetos cuya intención es hacerlas más atractivas. Entre ellos podemos observar tangas, medias, ligeros o zapatos de tacón. En general, aparecen como objetos de deseo y provocación. La mayor parte representan las nalgas junto con parte de la espalda y de las piernas, aunque también vemos enfoques más amplios o más reducidos.

**Fig. 602. *Can-can* de Esther Erlich (Melbourne, 1955).** Es una obra de formato cuadrado que muestra un fondo blanco sobre el que se disponen tres figuras, dispuestas de manera bastante simétrica. Vemos la parte trasera, con las piernas estiradas, la espalda hacia delante y el vestido levantado, de tres mujeres vestidas con ropa, según informa el título, para bailar el can-can. Llevan bragas escotadas, medias de rejilla, zapatos de tacón y falda de vuelo; además, comprobamos como los colores de su vestuario se alternan creando una unidad entre ellas. La de la izquierda y la del centro mantienen las piernas estiradas, mientras que la otra tuerce sus rodillas hacia dentro adoptando una pose un tanto torpe.

**Fig. 603 y 604. *A thousand kisses / Iris con guantes* de Rigel Herrera (Guadalajara, 1975).**

Estas son dos pinturas con un motivo de representación semejante, ambas recurren al erotismo estandarizado.

*A thousand kisses* es una obra monocroma hiperrealista que representa a una mujer en bragas, corsé y liguero vista desde detrás, con un encuadre que recorta su cuerpo.

*Iris con guantes* es otra pintura hiperrealista que representa a una mujer vestida de manera provocativa, aunque un tanto extravagante. Sobre un fondo neutro y oscuro se destacan las nalgas claras y uniformes de la protagonista, así como las medias rosas de puntilla ancha que cubren sus muslos. Con una mano enfundada en un guante rosa levanta una falda vaquera que aporta un toque casual al conjunto. El modo descarado en el que la mujer oferta su cuerpo, adornado con lencería erótica, nos hace verla como una oferta estandarizada que recuerda al erotismo de los medios.

**Fig. 605. *Beach 169* de Hilo Chen (Yee-Lum, 1942, estadounidense).** Esta pintura hiperrealista muestra un plano detalle de unas nalgas apenas cubiertas por un pequeño bikini. Vemos un cuerpo joven, bronceado, de líneas curvas, que posa las manos sobre sus caderas, aparentemente, con naturalidad, mientras avanza una de sus piernas como si caminase. Sobre sus muslos se aprecian gotas de agua que podrían indicar que la representada está en la playa, tal y como declara el título. El realismo de la obra y lo esporádico del enfoque, que recuerdan al medio fotográfico, pueden inducir a pensar que se trata de un robado playero.

**Fig. 606. *Carnival* de Arjan De Weger (Amsterdam, 1953).** Esta obra figurativa, pintada en blanco y negro sobre un fondo vacío, tiene una apariencia mucho menos casual. Está moldeada con tonos grises, mientras que se destaca la utilización de oscuros en la zona genital y en las piernas, así como el uso de brillos blancos en las nalgas y en la espalda. Este personaje de formas redondeadas proyecta sus nalgas hacia afuera acentuando su prominencia y evidenciando su actitud sexual. Sobre una de sus caderas lleva unas hojas sujetas con una cuerda, tal vez el disfraz de carnaval.

**Fig. 607. *Nude from behind* de Roland Delcol (Saint-Gilles, 1942).** Es una litografía hiperrealista que, tal y como su título indica, muestra parte de un desnudo visto desde atrás, situado en la mitad derecha de la composición. Está vestida únicamente con una media negra, se mantiene inclinada con las piernas separadas permitiendo la visión de su vulva, mientras que con una mano aprieta sus nalgas. La impresión que produce es también la de estereotipo erotizado.

**Fig. 608. *A walk on the wild side* de Olivia De Bernadinis (Long Beach, 1948).** Esta artista californiana es una dibujante de pin-ups erotizadas. Aquí advertimos un acusado contraste entre la oscuridad del fondo, la calidez de los tonos de la carne y los complementos de color blanco. Vemos parte de la mitad inferior de una mujer arrodillada, que muestra su culo enfundado en

unas medias de rejilla y unos zapatos de tacón alto con lazos. Sobre las medias observamos un bordado en el que distinguimos una máscara de carnaval, quizá evocando el desenfreno original que caracterizaba a esta fiesta. En esta ocasión se hace presente el fetichismo erótico más estereotipado.

**Fig. 609. *Untitled* de Daniele Galliano (Pinerolo, 1961).** Esta pintura resulta mucho más misteriosa que la precedente. El encuadre recuerda al medio fotográfico, mientras que la superficie desenfocada se parece a una fotografía poco definida. La iluminación destaca parte de las nalgas y del tanga de una mujer en cuclillas. El entorno es sombrío y no se sugieren datos narrativos.

**Fig. 610. *Ileana 82* de John Kacere (Walker, 1920 - Cedar Rapids, 1999).** Es una pintura hiperrealista que sobrepasa el metro ochenta en el mayor de sus lados. Muestra un culo y parte del cuerpo adyacente, con bragas semitransparentes, chaquetilla a juego, liguero de terciopelo y medias. Este cuerpo, tumbado de manera horizontal sobre una colcha blanca brillante, representa un ideal erótico fetichista próximo a lo kitsch.

**Fig. 611. *So good it hurts* de Kelli Vance (Garland, 1983).** Las nalgas protagonistas de esta pintura realista están en una situación notablemente diferente a las anteriores. Vemos un trasero en la parte inferior de la obra que resulta visible porque el vestido azul brillante que lleva está recogido. Los datos escénicos sugieren que una de las protagonistas está tumbada o arrodillada sobre el suelo, mientras otra mujer ataviada con sandalias de tacón pisa su trasero con cierta presión. Ambas prendas de vestir son elegantes y parecen de fiesta. Tanto el zapato, en tonos violetas, como el vestido, en azules, se destacan sobre el fondo y la carne, pintados en colores más cálidos.

**Fig. 612. *Butter* de Jeff Koons (York, 1955).** Esta pertenece a una serie de obras titulada *Easyfun - ethereal*. Es una pintura de gran tamaño, sobrepasa los cuatro metros y medio de alto, que tiene apariencia de collage y en la que predominan los tonos ocres, azules, amarillos y blancos. El artista juega con la superposición de planos y de texturas visuales, creando una confusión que afecta tanto a la naturaleza de lo observado como a su disposición espacial. Entre esta maraña de formas podemos distinguir el cuerpo bronceado de una mujer en bikini, varias cadenas, un suelo pedregoso, plumas azules, mantequilla o un tanga blanco cuya disposición hace ver unas nalgas que, sin embargo, no son reales. Tanto en la zona superior del bikini como en el tanga del primer plano, recurre al uso de una figura retórica por subordinación, concretamente la permutación de subordinación, que surge cuando el fondo pasa a formar parte de la figura. Por último, cabe señalar la asociación metafórica entre los cuerpos de mujeres representados o insinuados y diversos elementos que sugieren sensaciones táctiles, gustativas, etc. Por ejemplo, la suavidad de las plumas azules puede relacionarse con la sensualidad o la suavidad; la mantequilla con la

lubricidad y con lo comestible; mientras que las cadenas son frías y duras y pueden vincularse con la sujeción o el encierro.

**Fig. 613. *Untitled* de William Nelson Copley (Nueva York, 1919 - Cayo Hueso, 1996).**

Es una pintura de aspecto plano que hace de fondo para un reloj cuyas agujas, aunque descentradas, vemos en la zona del centro. Las superficies están delimitadas por una línea negra cuyo interior se conforma de colores homogéneos. El fondo se constituye de cuadros de colores de diferentes tonos rosas, mientras que la figura, representada de perfil hasta el comienzo de los muslos y parte de la espalda, presenta un tono rosáceo. La simplicidad de lo hasta ahora descrito contrasta con el ligero gris, realizado con abundancia de detalle.

En el *Grupo temático 79. Planos próximos de nalgas II*, podemos contemplar traseros de morfologías muy diversas, algunos pequeños y prietos, otros más generosos y flácidos. Dos se sitúan en paisajes naturales, inmersos en masas de agua; mientras los restantes aparecen contra fondos vacíos, dos de ellos oscuros y el resto más claros.

**Fig. 614. *Botton* de John Currin (Boulder, 1962).** El aspecto alargado y escultórico, acentuado por la ausencia de brazos, del trasero que observamos aquí es completamente diferente al resto de obras de este grupo. Sobre un fondo negro se destaca un cuerpo de tonalidades claras y claroscuro moderado, que se presenta centrado en la composición. Está ligeramente girado hacia la derecha y una de sus piernas se cruza sobre la otra quebrando la excesiva sensación de inmovilidad y frontalidad que, de lo contrario, produciría. Como decíamos al comienzo, lo más llamativo es su extraño y rectilíneo canon corporal. A una espalda estrecha y recta le siguen unas caderas antinaturales y exageradas que dan lugar a un alargado trasero cuya hendidura, sin embargo, abarca únicamente un tercio de la superficie, produciendo un aspecto un tanto tragicómico. Según el propio autor su intención era transmitir alegóricamente la sensación de represión o negación reduciendo el culo a su mínima expresión (Vader Weg y Dergan, 2006).

**Fig. 615. *Desnudo en el agua* de Salvador Dalí (Figueras, 1904 - Figueras, 1989).** Es una pintura figurativa en la que observamos parte de un cuerpo, también de volúmenes un tanto escultóricos, sumergido en el agua. Está cortado por la parte de la izquierda mientras que el lado opuesto respeta el perfil de su cadera. Se destaca contra el fondo por el uso del color cálido, algo más oscuro en la parte que se halla bajo el agua. Tanto el cuerpo como el espacio están solucionados de manera un tanto tosca o sintética. En esta ocasión es la mano situada a su espalda aquello que resulta más llamativo, que con el dedo índice estirado apunta una dirección.

**Fig. 616. *The beautiful po* de Hannah Höch (Gotha, 1889 - Berlín, 1978).** Es un fotomontaje. Sobre un río de aguas marrones y agitadas, con aspecto poco atractivo, vemos unos patos negros tallados en la parte superior, una franja diagonal y oscura que cierra la composición por la parte

de abajo y parte de un cuerpo. Contemplamos unas nalgas que en la parte inferior están sumergidas en un agua azul y tienen gotas sobre la piel, y que por arriba se coronan con un elemento vegetal similar a la hoja de una palmera. Aquí, este cuerpo desnudo y atractivo, quizá exótico, se ubica en la corriente de un río de aspecto sucio en lugar de aparecer en un paisaje maravilloso. El título es un juego de palabras que alude simultáneamente al río Po, en el norte de Italia, y al coloquialismo alemán para la palabra culo —*po* es la versión acortada de *popo*— (Höch, Boswell, Makela, Lanchner y Makhholm, 1996).

**Fig. 617. *Bend over* de Luc Tuymans (Mortsel, 1958).** En contraste con la carnalidad con la que es representada esta parte de la anatomía en muchas de las obras hasta ahora analizadas, aquí parece una superficie pétrea, fría y poco agradable. Sobre un fondo homogéneo vemos parte un cuerpo cuyos volúmenes escultóricos contribuyen a subrayar la sensación recién descrita. La fragmentación que observamos en la parte superior de su cuerpo evoca, asimismo, un material duro, como la piedra. Se distingue del fondo por tener mayor variedad cromática, luces y sombras, así como por una línea que bordea la figura y se hace más oscura en algunas zonas. El cuerpo, excesivamente plano, sin curvas ni trasero, posee dos piernas rectas como palos que acentúan su falta de humanidad y su estatismo. Este cuerpo famélico, cuyo sexo no está explicitado pero que podríamos conjeturar, es una mujer en razón de la pequeña raja presente en la zona genital; se precipita hacia delante, gesto acentuado por la insistencia de la luz sobre la espalda, quizá como si estuviese huyendo, tal y como interpreta el comentario que le dedica el *Tate Museum*. Siguiendo este discurso, el artista sitúa al espectador en la posición que adoptaría el agresor, situándolo así en una compleja tesitura. El color verde que impregna la obra le da cierto aspecto de podredumbre, cual cadáver en proceso de descomposición o escultura colonizada por el musgo. Si en otras imágenes esta zona se presentaba como objeto deseable, en esta muestra cierto horror petrificado.

**Fig. 618. *Grace* de Susan Singer (Richmond, 1959).** Es una pintura en la que predominan los tonos cálidos, algo más fríos cuando tiran hacia el rosa. En el centro compositivo vemos un cuerpo visto desde atrás, casi frontalmente, aunque con una de las piernas algo adelantada. Los brazos apoyan los dedos sobre las caderas dejando un espacio a cada lado del cuerpo. La parte del fondo que observamos en la izquierda es clara, mientras que la opuesta tiene un tono tierra oscuro; diferencia que no se corresponde con la luz de la escena. Este personaje está pintado sin tratar de ocultar su corporalidad; por ejemplo, las nalgas, algo caídas, muestran depósitos de grasa y alteraciones en la superficie, mientras que en los codos podemos ver diversos pliegues de piel. Recordemos que la artista no pretende reproducir estereotipos ideales sino cuerpos reales.

**Fig. 619. *Asymmetry* de Martin Eder (Augsburgo, 1968).** Generosas son también las nalgas aquí retratadas, cuya altura alcanza casi el metro noventa. Sobre un fondo oscuro se destaca el cuerpo claro de una mujer desnuda vista de espaldas, con una de sus manos apoyada sobre la cadera. El gesto de adelantar ligeramente una pierna, como ya hemos visto en otras obras, deja mayor peso sobre la contraria, elevando ligeramente el glúteo y confiriéndole cierta gracia a la pose, que resultaría demasiado rígida y simétrica si el cuerpo estuviese dispuesto frontalmente. Observamos un cuerpo con sobrepeso, con la carne plegada a la altura de la cintura y acumulaciones adiposas en glúteos y piernas. Todo ello, junto con las numerosas pecas de la espalda, está solucionado con gran detalle. Las luces de colores rosas, azules y verdes, junto con los brillos blancos, recaban la atención sobre la zona del trasero confiriéndole, además, cierto aspecto espectacular, de brillo nocturno o festivo.

**Fig. 620. *Mi metto la seconda* de Vania Elettra Tam (Como, 1968).** En esta obra las nalgas perfectas sobrevienen a consecuencia de un añadido sintético. *Mi metto la seconda* forma parte de una serie titulada *Manichini*. Representa un cuerpo de volúmenes sintéticos, situado de espaldas al espectador, simétrico, exceptuando los brazos. Esta figura de cuerpo delgado y artificial se sitúa sobre un fondo uniforme, amarillo claro y dirige sus brazos a la espalda. Con una de sus manos sujeta una prótesis para el glúteo con un mecanismo de tuerca en su centro, mientras que con la otra sujeta el atributo, pero esta vez ya colocado.

En el *Grupo temático 80. Planos próximos de nalgas III*, vamos a continuar analizando diversas obras con dicha parte de la anatomía como protagonista. Las dos primeras tienen un carácter más surrealista mientras que las restantes, a excepción de la de Harvey, Klein y Frohner, tienen una apariencia más verosímil, menos fantástica. Las de Delcol y Úrculo son las únicas que ofrecen datos significativos en relación al lugar en el que se ubican.

**Fig. 621. *Subscribers* de Roland Delcol (Saint-Gilles, 1942).** Es una obra surrealista en la que vemos un fondo negro y homogéneo sobre el que se destacan tres figuras. La mayor parte de los elementos están solucionados con claroscuro mientras que aquellos que presentan un color más llamativo, es decir, la indumentaria del rey, están pintados mediante tintas planas. En el centro de la composición vemos una peana sobre la que se dispone un personaje con el cuerpo recogido de manera que únicamente vemos sus nalgas, sus pies y parte de una pierna, frontalmente situados. La iluminación cae sobre el cuerpo desde la zona izquierda superior destacando su carne y acentuando sus redondeces, mientras que la espalda pierde definición en beneficio de una visión esférica del cuerpo. Esta figura está flanqueada por otras dos que también se disponen sobre peanas y ambas tienen parte de su cuerpo fuera de la composición. A la izquierda podemos ver un busto de un personaje cuyo rostro claro contrasta con el colorido de sus ropajes. Parece un rey y

tiene su rostro vuelto hacia uno de los lados, aunque su mirada parece vacía y sostiene un elemento de madera con una de sus manos. Un objeto similar al que acabamos de describir lo encontramos clavado en el cuerpo de la mujer. En cuanto al personaje de la derecha, que también presenta una diferencia cromática entre la indumentaria y el cuerpo, tiene aspecto de personaje griego o romano célebre y está situado frontalmente. Podemos advertir un claro antagonismo entre los dos personajes varones, representados como bustos y vestidos de manera que reflejan una posición social y una identidad; y la mujer, que parece una persona y no una escultura, que está desnuda y que, además, únicamente muestra sus nalgas y sexo, es decir, carece de rango y de identidad.

**Fig. 622. *Monumentalia podicis* de Eduardo Úrculo (Santurce, 1938 - Madrid, 2003).**

Es una serigrafía en la que podemos ver cuatro colores, amarillo, verde, azul y rosa, además del blanco. Los colores son saturados y están aplicados mediante tintas planas, mientras que los volúmenes y las formas se crean con la introducción de oscuros; claroscuro en las nalgas, rallado en los árboles o dibujos en patrón para el suelo. Esta obra forma parte de un portafolio de nueve serigrafías realizadas en 1977 y expuestas en la Galería Multitud bajo el título *Campos de estrellas*; para el que Cela escribió el texto: *De culis monumentalibus*. En esta serie altera ciertos monumentos de Madrid incluyendo culos monumentales que en lo sucesivo tomarán forma de enormes esculturas situadas en el entorno urbano. Podemos encontrar una de ellas en Oviedo próxima al Teatro Campoamor o en Barcelona, en el Parc Carles I. En la escena que nos ocupa vemos representado el Monumento a Campoamor situado en el Parque del Retiro en Madrid. La escultura original es obra de Lorenzo Coullaut-Valera y representa al poeta Ramón de Campoamor junto a tres figuras alegóricas de mujer que simbolizan las tres etapas de la vida: juventud, madurez y senectud. Tras esta vemos un enorme culo recortado en forma ovalada. Todo ello se sitúa en un paisaje al aire libre, donde vemos varios arbustos y un suelo de hierba.

**Fig. 623. *My love* de Liz Neal (Gales, 1973).** Es una obra en la que podemos observar cierta monumentalidad que recuerda a la de Úrculo. En esta ocasión se trata de una composición sencilla, sin adornos, que muestra un par de nalgas y parte de las piernas, vistas desde atrás y eliminando la zona de la espalda. Su carne anaranjada se destaca contra un fondo azul liso. Está pintada de manera suelta, podemos ver diversos chorretones de la pintura del fondo sobre la figura. Los blancos se utilizan para resaltar la redondez de los glúteos y en su parte superior se conforman dos círculos de este color poco naturales, que casi parecen dos mejillas sonrosadas. El espacio entre nalgas y piernas se señala con el color negro. La simetría, la apariencia abstracta del fragmento, así como su falta de naturalidad confieren al motivo cierto carácter totémico.

**Fig. 624. *El baño* de Soledad Fernández (Madrid, 1949).** En la obra realista de esta artista española vemos un personaje agachado. Es un pastel realizado con gran verismo, como podemos



apreciar en las gotas de agua que caen sobre el cuerpo de la mujer. Esta se destaca sobre un fondo más oscuro, mientras que la iluminación resalta la zona del culo.

**Fig. 625. *Landscape* de Caroline Westerhout (Países Bajos, 1970).** Vemos un plano detalle recortado por todos sus lados y tomado desde arriba, representa a un personaje que agarra sus nalgas. Mientras que la zona del trasero tiene un color más claro y una apariencia algo difuminada y suave; la zona de la espalda y de las manos tiene un aspecto menos delicado, con mayor variedad cromática y definición.

**Fig. 626. *Sugar shack* de Gillian Carnegie (Suffolk, 1971).** Observamos un culo casi en pompa dispuesto en una de las diagonales de la composición y visto ligeramente desde arriba. El personaje está tumbado sobre un elemento rígido y la iluminación destaca la zona de las nalgas y de las piernas, mientras que la zona de la espalda, cubierta por una camiseta oscura, se confunde con el fondo. La zona de los genitales y del ano está sin definir, pero cobra relevancia por la oscuridad que alberga. El título hace alusión a las cabañas en las que se elabora el sirope de arce, aunque en este caso la referencia parecería, en cualquier caso, metafórica.

**Fig. 627. *You fucking bitch* de Sam Jackson (Londres, 1977).** Aquí nos acercamos a una visión próxima y sin tapujos de la vulva y del ano. Es una pequeña obra figurativa de formato cuadrado pintada con tonos marrones. Muestra un plano detalle de un trasero de forma redondeada que se destaca sobre un fondo oscuro. La forma de pintarlo carece de idealización e insiste en la zona de los genitales y del ano, con el uso de negros y blancos, conformando una anatomía de aspecto sucio. El título se podría traducir como: maldita puta o jodida zorra; mostrando, quizá, el enfado o desprecio de un hombre hacia una mujer.

**Fig. 628. *My arse is yours* de Marcus Harvey (Leeds, 1963).** En esta obra podemos apreciar un estilo pictórico muy diferente a las anteriores. El fondo está constituido por pinceladas pastosas de color que se van acumulando y en algunas zonas, como el glúteo o el ano, adaptándose a lo representado; mientras que el dibujo del cuerpo se delimita con una línea negra. Este último se distingue también del fondo por el predominio de tonos amarillos en contraste con los azules más oscuros. La escena, pintada en un formato cuadrado de más de dos metros de lado, muestra un primer plano de una mujer con el culo en pompa, resaltando la zona del esfínter y la vulva, de colorido más rojizo. Las poses adoptadas por las figuras que pinta este artista son bastante evidentes y provocativas, incluso próximas al mundo de la pornografía; aspecto que parece subrayado por la procacidad de sus títulos como *My arse is yours*, en la que nos ocupa, o *Doggy*.

**Fig. 629. *Antropometria (ANT 120)* de Yves Klein (Niza, 1928 - París, 1962).** Es una obra realizada con pigmento azul sobre fondo blanco. Vemos un fondo blanco con una franja azul que bordea la figura, que también aparece en el ángulo inferior izquierdo y cuyos bordes presentan una difusión similar a la de la pintura aplicada con spray. En el centro de la composición, con tonos más

oscuros, observamos la impresión de la parte inferior de un cuerpo de mujer. Distinguimos las nalgas separadas por una línea blanca y parte de los muslos y de los pies.

**Fig. 630. O.T de Adolf Frohner (Großinzersdorf, 1934 - Viena, 2007).** Es una pintura realizada en tonos rojos. Contemplamos una visión posterior de las nalgas de una mujer dispuestas en sentido diagonal. Está posicionada de tal manera que un pecho asoma entre sus piernas, mientras que la vulva se señala por una ausencia de color y el ano por tener un rojo más intenso.

Una vez concluido el análisis de estos tres grupos vamos a extraer unas conclusiones de carácter general con objeto de ofrecer una visión conjunta. Todas ellas muestran parte de un cuerpo desnudo que por su morfología parece de mujer, con diversos grados de desnudez y privilegiando la visión de las nalgas. En la mayor parte no se muestra el espacio circundante sino espacios vacíos, en parte debido a la particularidad del enfoque. No obstante, en cuatro de ellas, las de Herrera (*A thousand kisses*), Dalí, Höch y Úrculo, podemos ver paisajes naturales y, en menor medida, en la de Koons. En otras, como las de Kacere y Copley, se muestran telas, mientras que en la de Carnegie observamos un soporte más rígido que podría ser madera o plástico. El culo deseable tiene una forma redondeada, uniforme, bien levantada y sin pelos. Todos los traseros de esta selección carecen de vello, tanto la línea interglútea como el ano se muestran lampiños. En general, no aparece la parte interna. Las únicas obras que exhiben claramente el esfínter son las de Harvey y Jackson; las restantes se decantan por poses menos obscenas. Y es que esta zona, ha sido o es, considerada por mucha gente como innoble o sucia debido a la naturaleza de su función primaria. Aunque también puede ser visto como un orificio erótico o erógeno, su función excretora permanece presente pudiendo suscitar sentimientos de deseo, repulsión o morbo. La mayoría tiende a mostrar únicamente las nalgas, aunque en las obras de Delcol, Carnegie, Harvey, Jackson, Klein o Frohner, podemos contemplar también parte de la vulva. Retomando el tema de la morfología, la silueta deseable tipo describe una forma curva sin demasiadas alteraciones. Un ejemplo podemos observarlo en las obras de Kacere, de Weger o Carnegie. Por el contrario, en las realizadas por Singer o Eder, los cuerpos representados se alejan ostensiblemente del ideal alterando aquel perfil, sobre todo en la del último, con una variedad de salientes y entrantes. En general, predominan las formas curvas y redondeadas, con excepción de la de Currin y Tuymans, de perfiles rectilíneos. Otra característica reseñable a la hora de representar las nalgas es la sensación táctil de suavidad, requisito común para un trasero deseable. Así podemos verlos retratados en las obras de Herrera, Chen, Kacere, de Bernadinis, Vance o Carnegie. Si reparamos en los elementos de vestuario o adorno que observamos junto con los personajes, comprobaremos que en la mayor parte de los casos tienen una función provocadora, erótica.

Entre ellos observamos, ropa interior, ligeros, medias o zapatos de tacón. Los brillos y las transparencias son un recurso bastante utilizado.

Aunque no siempre es fácil realizar este tipo de distinción, podemos advertir diferentes tonos expresivos atendiendo fundamentalmente a la actitud del personaje y al modo de representarlo. Así, en obras como las realizadas por Erlich, Herrera, Delcol, de Weger, Kacere, de Bernadinis o Koons, puede contemplarse una disposición claramente provocativa, cuyo objetivo parece la seducción del espectador. No obstante, otras se muestran más ambiguas, veamos varios ejemplos. La de Chen, aunque seductora, parece más cercana a la contemplación de un voyeur que a una pose calculada. Algo similar podemos decir de la de Fernández. La de Currin, a pesar de evocar a la escultura griega, posee un desproporcionado canon que la hace un tanto ridícula. Höch representa un glúteo perfecto digno de anuncio publicitario, pero lo sitúa en un río marrón y hace un chiste en el título. Otro cuerpo de aspecto esbelto es el ideado por Elettra Tam, no obstante, la artista parece abordar la escena desde la ironía o el humor convirtiendo el cuerpo en una especie de lego. Las de Neal y Jackson muestran culos descarados, pero la forma de pintarlos no parece encaminada a ensalzar la belleza del cuerpo o hacerlos más deseables. Asimismo, cabe señalar las obras de Singer y Eder, cuyos cuerpos escapan manifiestamente del canon de belleza contemporáneo mostrando cuerpos con grasa en los que el paso de los años va dejando su huella. Por último, la de Tuymans es una escena enigmática que representa, sin ápice de romanticismo, un cuerpo huesudo a modo de escultura.

En muchas de las obras seleccionadas no se muestran las manos, pudiendo esta carencia suscitar una objetualización mayor, como si las nalgas mostradas careciesen de propietaria conformando exclusivamente el punto de interés de un tronco deshumanizado. En aquellas que sí contemplamos estas extremidades, aunque la disponibilidad puede ser semejante, la sensación de unidad corporal es mayor.

### 6.3. Atracción por los senos

La consideración del pecho de las mujeres como fetiche erótico no es un fenómeno universal, sino que depende de la sociedad en la que se elabora dicho discurso y varía dependiendo tanto de la época como del país. Por ejemplo, otras culturas adoptan partes diferentes del cuerpo como foco del erotismo, así, tradicionalmente hallaríamos como objetos de deseo los pies pequeños en China o la nuca en Japón (Yalom, 1997: 15). Si bien es cierto que debido al efecto de la globalización la idea del cuerpo fetichizado, las partes destacables y la morfología deseable tienden a estandarizarse, aunque se den diferencias significativas entre

países o culturas. En cualquier caso, la fetichización del pecho de las mujeres parece hoy en día un fenómeno bastante extendido.

La investigadora Marilyn Yalom (1997) en un estudio realizado acerca de la evolución histórica del pecho, hace un examen de las diversas consideraciones que sobre este órgano se han esgrimido a lo largo de diversas épocas; proponiendo una tipología que comprende el pecho sagrado, el erótico, el doméstico, el político, el psicológico, el comercializado, el medicinal o el liberado. La consideración de la forma, el tamaño o la función del pecho, han variado a lo largo del tiempo, así como del lugar, de manera que en ocasiones se han preferido los pechos aplastados, mientras que en otras se han alabado los elevados artificialmente, los separados o extremadamente juntos, y de manera similar se han favorecido los pechos pequeños y en otras ocasiones los abultados. Además, hay quien ha visto el pecho como un mero órgano para el disfrute sexual y quienes lo han ideado como un utensilio nutricional. En este sentido podemos advertir una diferenciación en cuanto a la función y morfología del pecho: el maternal, grande y repleto de leche para alimentar a la progenie, o el pecho erótico, firme y compacto. A lo largo de la historia, entre las clases aristocráticas muchas mujeres no amamantaban a sus hijos para mantener unos pechos juveniles, sexualmente más valorados por los varones. Asimismo, este tipo de escisión puede venir secundada por atribuciones de tipo moral que diferencia un pecho bueno, que alimenta, de un pecho malo, que seduce.

El rango morfológico y las atribuciones que se hacen en relación a los pechos son variados. Así pueden ser altos, bajos, distanciados, juntos, hinchados, pequeños, blancos, morenos, altruistas, egoístas, coquetos, funcionales, estériles, decorativos, simbólicos, sensuales, etc.

Con la intención de mostrar cuan cambiante puede llegar a ser la concepción del pecho, atendiendo a los intereses de quienes lo definen, vamos a exponer brevemente y de manera sintética algunas claves o momentos significativos. Por ejemplo, Yalom señala la función lactante del pecho sagrado de las diosas prehistóricas o el de la Virgen María, que son venerados como senos nutricios, fuente de alimento que hace posible la vida. En estas estatuillas prehistóricas se observan, como norma general, senos abultados de tamaño exagerado, parejos al agrandamiento de caderas y nalgas. No obstante, los pechos de las primeras vírgenes lactantes se caracterizaban por su pequeñez y su falta de realismo. También son nutricios, aunque no sagrados, los pechos de las madres domésticas, de las campesinas o de las nodrizas encargadas de alimentar a los bebés. Esta autora sitúa a finales de la Edad Media un punto de inflexión en la consideración erótica del pecho, que desde entonces se mantendrá, aunque con visiones cambiantes, hasta nuestros días. La representación de los senos proliferó en el arte italiano y francés del Renacimiento (1997: 80), y con ella el ideal del pecho erótico. “Por lo general, a los pechos se los retrataba como elementos

de belleza y del deseo del hombre” (í.d.: 101). La erotización del pecho responde a los intereses y gustos de los varones, mientras que, como señala Yalom, las experiencias u opiniones de las mujeres al respecto son muy escasas (í.d.: 114). Ya en el s. XVIII el pecho adquirió tintes políticos relacionándose incluso con la idea de nación, con discursos politizados y vinculados con los prejuicios raciales (í.d.: 131). Para el psicoanálisis de Freud el pecho se revestía de una importancia capital, era la primera actividad del lactante que, consideraba, condicionaría su vida sexual (í.d.: 177-8). El psicoanalista reuniría las concepciones de pecho materno y erótico (í.d.: 184). Asimismo, cabe mencionar la del pecho enfermo, estrechamente vinculado al cáncer de mama y al sufrimiento que provoca en quienes lo padecen; el comercializado, cuya industria produce beneficios millonarios o el liberado, símbolo de la progresiva emancipación de las mujeres.

Si en el párrafo precedente hemos apuntado diversas consideraciones referentes a la función del pecho, a continuación, vamos a señalar algunos aspectos en cuanto a su idealización morfológica. Por ejemplo, en época medieval el arte privilegiaba un seno pequeño y alto, es decir, elevado sobre su posición natural. Asimismo, en la Francia del s. XVI se decantaban por los senos pequeños y cuerpos esbeltos, mientras que los italianos preferían los pechos y los cuerpos más voluminosos. A pesar de esta variabilidad histórica, Yalom señala que desde finales del Renacimiento ha prevalecido el gusto por los pechos abultados (í.d.: 113). Con todo, en los años veinte del s. XX se retomó un ideal de pecho pequeño (í.d.: 210) y a finales de los ochenta en los Estados Unidos se popularizó la moda de los grandes pechos (í.d.: 216). Las modas que definen el pecho ideal, es decir, un pecho artificial que no poseen la mayor parte de las mujeres, producen sentimientos de insatisfacción con el propio cuerpo. De este modo, muchas mujeres que juzgan su cuerpo alejado del ideal se someten a operaciones quirúrgicas que les confieren el aspecto físico deseado. Como tantas veces se ha dicho, este mercado que crea las necesidades para el producto que oferta mueve grandes cantidades de dinero. El pecho y sus aditamentos no se revisten únicamente de intereses sexuales o fines estéticos, sino que está estrechamente unido a una utilidad de tipo crematística. En este discurrir cabe referirse, aunque sea brevemente, al mercado erigido alrededor de la idealización de este órgano. La moda se adapta al gusto del pecho del momento, modelándolo y creando prendas que contribuyan a dotar de realidad a este ideal. Desde finales del Medioevo se tiene constancia de referencias al corsé, prenda que iría evolucionando a lo largo del tiempo en consonancia con las ideas del momento, desde corsés que apretaban el pecho creando bustos planos hasta otros que lo elevaban por encima del escote haciendo ostentación de estos órganos. La rigidez de estos artilugios, con varillas de madera o de ballena, era susceptible de causar enfermedades y de deformar el cuerpo con el subsiguiente deterioro de la salud de las mujeres. En el s. XVIII, por ejemplo, se pusieron de moda los corsés

que tendían a juntar los omóplatos para proyectar el seno hacia delante, mientras que al comienzo del s. XX se pasaría del uso del corsé al del sujetador. En la actualidad las prendas íntimas, de diario, de las mujeres suelen reducirse a una braga y un sujetador, aunque también encontramos una gama mucho más variada. Lencería erótica, que incluye desde tangas a medias, pasando por corsés modernos o ligeros. Hoy en día existe una tendencia generalizada a valorar el pecho hinchado, redondeado y bien levantado.

En consonancia con esta moda podemos advertir cómo en la mayor parte de las tiendas los sujetadores están provistos de relleno, algunos incluso de varios centímetros y con efecto “push up”, que consiste en realzar y juntar el busto. Además de estas prendas íntimas, desde la antigüedad hasta nuestros días, hallamos constancia de productos cosméticos que prometen diversos tipos de resultados o incluso, artilugios para agrandarlos. Hoy en día podemos ver lociones antiestrías, reafirmantes, así como otras que otorgan suavidad a la piel. Este tipo de industria mueve grandes cantidades de dinero y sus efectos funcionan como símbolos de estatus. Inventar necesidades y promover modas son el fundamento de estos mercados que, frecuentemente, apelan al anhelo de las mujeres de sentirse deseadas, de encajar en el canon<sup>80</sup>.

Este apartado se compone de cuatro grupos temáticos integrados por una selección de obras en las que el pecho es protagonista en escena. El primero de ellos se caracteriza porque en todas podemos observar alguna prenda de vestir, como sujetadores, bañadores o camisetas. El segundo se conforma de representaciones que muestran dos pechos frontalmente o de tres cuartos, en general, de mujeres jóvenes y de acuerdo con los gustos de belleza contemporáneos. En el siguiente imperan las representaciones de perfil que privilegian la visión de uno solo de los pechos. Mientras que en el último hemos incluido versiones de senos que se alejan del ideal, así como algunas muestras críticas o alternativas de idear el pecho de las mujeres.

En el *Grupo temático 81. Planos próximos de pechos I*, contemplamos nueve obras que muestran partes de cuerpos de mujeres, incluyendo todas ellas los senos. Las hemos reunido por la presencia compartida de alguna prenda de vestir. En tres de ellas vemos bikinis, en otras tres camisetas o prendas que cubren la parte superior del cuerpo y en las restantes sujetadores. La mayor parte no ofrecen datos significativos acerca del lugar en el que se ubican, a excepción de la

---

<sup>80</sup> Nos parece sugerente hacer mención a la base de datos acerca del aspecto del pecho de la cirujana plástica de la *Stanford University*, Loren Eskenazi. Quien comenzó esta iniciativa con la intención de reflejar la morfología real de los pechos de las mujeres, tan alejada de la que contemplamos en los medios publicitarios o cinematográficos (Yalom, 1997: 316-7).

de Chen, ubicada en una playa, y de la de Salle, que muestra información acerca de diferentes espacios.

**Fig. 631. *Beach de Hilo Chen (Yee-Lum, 1942, estadounidense)*.** Es una pintura hiperrealista que muestra unos pechos en un formato horizontal cuyo ancho sobrepasa el metro. Está pintada con una gran atención al detalle, de forma que la textura del bikini es claramente diferenciable, así como las gotas de agua pequeñas y brillantes que cubren su cuerpo o las protuberancias de los pezones. El fondo, aunque pintado también con gran verismo, se distingue del primer plano por presentar un menor grado de nitidez; todas las formas son claramente identificables pero sus texturas no se hallan visualmente reflejadas. La escena muestra un primer plano de una mujer joven y bronceada con los brazos levantados, cortada a la altura del cuello y por debajo de los senos. Luce un bikini estampado que permite ver una pequeña parte del pezón. El cuerpo del personaje se corresponde perfectamente con los ideales de belleza y juventud, lo único que podría alterar de algún modo esta visión idealizada es la leve sombra de vello en sus axilas.

**Fig. 632. *Evaporation machine de David Salle (Norman, 1952)*.** Se divide en tres escenas. En la parte superior vemos un formato horizontal en que se inscriben una estancia vacía en tonos azules y grises y varias flores en colores más saturados, que pueden evocar a artistas como Matisse. La inferior se divide en dos. La situada en la parte izquierda representa parte de una pintura de Edouard Manet titulada *Still life with melon and peaches (1866)*; mientras que en la otra vemos parte de un cuerpo de mujer de aspecto escultórico y color amarillento, vestido únicamente con un sujetador blanco. Está rodeada por una tela clara y dos formas esféricas. Si reparamos en la zona de sus brazos, comprobaremos cómo en lugar de desaparecer bajo el textil se muestran seccionados. De la reunión de estas imágenes parece desprenderse cierto vínculo o equiparación metafórica entre flores, frutas y el cuerpo de una mujer sexualmente disponible. Las primeras, aunque tienen un aspecto bastante natural, no están en jarrones, se sitúan en un espacio interior; mientras que las segundas se muestran disponibles para el consumo, emparejándose, en cierta medida, con el personaje contiguo, en cuyo espacio escénico observamos también un par de formas esféricas similares a las de los melocotones. Recordemos que muchas de las obras de Salle se componen de diferentes escenas fragmentadas y que aparentemente no guardan relación entre sí. Este modo de dividir la composición remite a las pantallas televisivas o del ordenador.

**Fig. 633. *Tits de Luc Tuymans (Mortsel, 1958)*.** Contemplamos una escena realizada en tonos claros y con poco contraste. Representa un plano recortado de una mujer que se inclina adelantando unos pechos descomunales, que contrastan con la delgadez del resto de su cuerpo. Aunque la escena muestra un motivo erótico tipificado, la forma de pintarlo y el uso del colorido generan una sensación muy diferente de la que puede suscitar la obra de Chen recién analizada.

**Fig. 634. *Fernsehbild* de Magnus Plessen (Hamburgo, 1967).** Plessen es un artista alemán cuya obra, frecuentemente, combina la figuración y la abstracción. *Fernsehbild* podría ser un ejemplo, distinguimos una forma identificable, pero que a su vez está constituida de elementos poco realistas o de carácter más abstracto. Toda la obra se constituye de tonalidades grises, más oscuras en el fondo y más luminosas en la figura. Los contornos de esta última están delimitados por una línea clara y casi toda la escena está solucionada con una pincelada horizontal que arrastra el pigmento dejando una huella visible. En la única zona en la que se altera esta textura es en el sujetador, resaltado por el uso de colores más claros y lisos. La imagen muestra parte de un cuerpo echado hacia delante, cortado a la altura de los hombros y de la cintura y ajustado al límite derecho. Sus volúmenes, un tanto escultóricos, permiten identificar un cuerpo hinchado vestido únicamente con un sujetador sin tirantes. El título es una palabra alemana para designar una imagen de TV. En este sentido podemos observar la forma rectangular y con ángulos redondeados que conforma el personaje, evocando una pantalla televisiva. Además, la sensación de temblor que produce la textura puede sugerir un contenido sexual codificado.

**Fig. 635. *Pin-up nº. 34* de Anton Henning (Berlín, 1964).** Es una pintura figurativa realizada en tonos rojos, dando la impresión de que la escena estuviese iluminada por una lámpara de dicho color. La composición muestra parte del cuerpo de una mujer ajustada a los límites de la composición, cortada por encima de los labios y a la altura de la cadera. Se muestra frontalmente al espectador, con uno de los hombros más levantado que el otro y ambos algo echados hacia delante, con un gesto un tanto ambiguo. En ocasiones este desequilibrio de pesos se acompaña de una actitud seductora, sin embargo, aquí el peso de sus hombros la hace un tanto apática, sensación tal vez secundada por la dureza de su expresión facial. El centro de la composición lo ocupan dos senos de tamaño generoso con un sostén a medio quitar, que deja uno de ellos al descubierto. Los brazos los flanquean como dos columnas horizontales y, a su vez, esta sensación de estrechez es sugerida por la proximidad del personaje a los límites del soporte.

**Fig. 636. *Moongirl* de Johannes Kahrs (Bremen, 1965).** Vemos un plano próximo de una escena que recuerda a una fotografía desenfocada. Sobre un fondo oscuro emerge, con alto contraste, el cuerpo claro de una mujer bañado por una luz azulada. Esta se muestra horizontalmente, cortada por debajo de los pechos y a medio rostro, mientras se levanta una camiseta y la ropa interior blanca dejando sus pechos al descubierto. Tanto el título como la iluminación sugieren un ambiente nocturno revestido de alusiones sexuales, impresión acentuada por la abertura de la boca, subrayada con un tono rojizo.

**Fig. 637. *The target* de Ida Tursic (Belgrado, 1974) y Wilfried Mille (Boulogne-sur-mer, 1974).** Es una pintura hiperrealista de formato casi cuadrado y gran tamaño. Muestra a una chica joven pintada con gran detalle sobre un fondo resuelto en colores planos en el que se inscriben formas



circulares concéntricas en color blanco y amarillo oscuro, casi dorado. La joven, vista desde un punto de vista algo superior, porta un bikini desplazado por debajo de sus senos, dejando estos completamente visibles. Tiene una expresión de sonrisa fingida y, tanto su cuerpo como su rostro, se hallan recubiertos de una o varias sustancias blanquecinas y brillantes que en este contexto adquieren connotaciones sexuales. El título se podría traducir al castellano como “La diana”, situando al personaje en el centro de la misma, que en esta ocasión parece convertirse en objeto de toda esa materia fluida.

**Fig. 638. *The demon* de Sam Jackson (Londres, 1977).** Es una pequeña obra que no alcanza los quince centímetros de alto, pintada en tonos apagados y con un marcado contraste entre las zonas más luminosas y los oscuros. Sobre un fondo negro con escasos matices distinguimos dos masas de color más claras. La principal representa un par de senos hinchados y tiesos coronados por dos pezones oscuros que brillan como si fuesen de cerámica lacada; asoman a través de un orificio practicado a la prenda. Sobre esta, en la parte superior, vemos otra parte clara de menor tamaño que reproduciría la zona clavicular. En esta ocasión la exhibición libidinosa de los senos de este personaje parece, en función del título, revestirse de implicaciones perversas. El peligro de esta demonia parecería residir en un par de pechos de aspecto un tanto petrificado.

**Fig. 639. *Topless en la Barceloneta* de Paolo Maggis (Milán, 1978).** Es una pintura de gran formato que alcanza los dos metros en su lado menor. Sobre un fondo blanco en su mayoría, excepto una franja negra que cierra la composición en la parte superior, se sitúa un personaje con los hombros ligeramente elevados y la cabeza ladeada, parece ligeramente recostada. Su cuerpo está delimitado por una línea oscura y pintado con una gama de tonos marrones y rosas que le confieren un aspecto poco atractivo y natural. Porta una camiseta azul de tirantes que, arremangada, deja unos senos al descubierto en cuyo centro destacan unos pezones oscuros y brillantes. En la zona del rostro y del cuello el tratamiento poco idealizado de la carne se acentúa. Vemos fuertes contrastes entre los negros, rosas, rojos, blancos y grises, que conforman una superficie de apariencia descarnada. Sobre este conjunto de pinceladas que convierten la cara en una masa informe, destacan los ojos y la boca. Los primeros reflejan una mirada perdida, mientras que la segunda se muestra abierta, enseñando los dientes con un gesto que, aunque no resulta directamente amenazador, sí parece un tanto inquietante. La atracción que podría suscitar una joven sexualmente accesible choca con el rechazo que produce, sobre todo, su rostro.

En el *Grupo temático 82. Planos próximos de pechos II*, añadimos otras diez visiones fragmentarias de cuerpos de mujeres. En casi todas ellas podemos observar ambos pechos, en la de Burns uno de ellos queda oculto tras su mano. En general, representan a mujeres jóvenes cuyos senos entrarían dentro de los estándares de belleza. En cinco de ellas se muestra la boca, de

las cuales en tres la observamos abierta. Solamente en tres se incluyen las manos y en dos lo hacen para sujetar/ofertar los pechos.

**Fig. 640. *Nu - Manette bleu - 25* de Peter Klasen (Lübeck, 1935).** Es una composición de aspecto pop integrada a modo de collage por diferentes elementos pintados con realismo. En la parte superior izquierda vemos una mujer desnuda cuyo cuerpo bronceado se torna transparente en algunas zonas y se destaca sobre un entorno de colores predominantemente fríos y objetos inertes. La disposición de su cuerpo, junto con la boca carnosa, pintada y abierta, refleja connotaciones abiertamente sexuales. El fondo es una estructura metálica sobre la que se distingue una puerta y diversos motivos, como letras y números, así como una vara cruzada en primer plano. Próxima a los senos de la protagonista observamos una señal en forma de rombo con un fuego y bandas azules y blancas. En los camiones que transportan mercancías peligrosas se ponen etiquetas en forma de rombos para especificar el tipo de peligrosidad de la materia. No hemos encontrado ninguna en azul, pero las bandas rojas y blancas indican un material de tipo sólido inflamable. En este caso el peligro de inflamación sugerido en la señal parece funcionar como una alegoría hacia la mujer.

**Fig. 641. *Warm heart* de Drew Darcy (Shrewsbury, 1976).** Es una pintura de aspecto teatral en la que los tonos negros y rojos contribuyen a resaltar esta sensación. En esta obra figurativa la incidencia de la luz crea un agudo contraste entre el cuerpo claro de la mujer y el fondo. El cuerpo de esta aparece de manera frontal mientras junta sus pechos, destacados por el efecto de la iluminación, con los brazos enfundados en unos elegantes guantes largos. La parte del rostro que se muestra lo hace de perfil, resaltando unos labios de intenso rojo que riman con el collar de bolas. Tanto la pose, como el atuendo y la iluminación, producen un efecto un tanto melodramático, exagerado.

**Fig. 642. *The playmate as fine art* de James Rosenquist (Grand Forks, 1933 - Nueva York, 2017).** Esta obra pop forma parte de *Playboy project: "The playmate as fine art"* (1967)<sup>81</sup>. Se trata de una composición conformada por varios soportes de medidas diferentes. Comenzando de izquierda a derecha y solucionado con realismo, vemos unos elementos rojos y blancos que parecen fresas con nata o con algo dulce, y parte de un elemento metálico de varillas blancas. La mitad restante de este objeto la vemos en el fragmento contiguo, que incluye también parte del cuerpo de la mujer. Pegado a este, en formato algo más alargado y estrecho, se sitúa el resto del personaje. Por último, el lienzo de menor tamaño representa un pepino ligeramente inclinado. La mujer, desnuda sobre un fondo rojo, se muestra desde los hombros hasta encima del ombligo, con los brazos a los laterales juntando los senos y resaltando su volumen. Los elementos

---

<sup>81</sup> Recordemos que también Salvador Dalí participaba en este proyecto con *Playmate*, hemos analizado la obra en *Cuerpos voluptuosos*.

comestibles funcionan aquí como asociaciones libidinosas en relación con el cuerpo desnudo de la protagonista.

**Fig. 643. *Beach #105* de Hilo Chen (Yee-Lum, 1942, estadounidense).** Contemplamos un primer plano hiperrealista de unos senos cuya redondez y volumen son, asimismo, resaltados al aproximarse el uno al otro por el efecto de los brazos en ambos laterales. Produce impresión de simetría, aunque a ambos lados se observan diferencias. Muestra un cuerpo recortado alrededor de las tetas. Tanto estas como el resto de la piel están uniformemente bronceadas y presentan una textura que podrían ser pequeñas gotas de agua o los poros de la piel resaltados por el frío. Los pezones, erectos, se resaltan del resto por tener un tono rosáceo más oscuro.

**Fig. 644. *Liquid* de Alyssa Monks (Nueva Jersey, 1977).** Esta pintura muestra a una mujer vista bajo el agua y desde un punto de vista inferior, posición íntima que sugiere casi un contacto entre quien observa y la observada. En un primer plano contemplamos dos senos, algo indefinidos, que se destacan por claridad. Sobre el derecho y ajustado al límite compositivo vemos parte de su rostro enmarcado por la oscuridad del cabello y del que únicamente observamos una boca carnosa abierta. El resto resulta inaccesible a la vista por encontrarse fuera del agua. Tanto el color, con una predominancia de tonos apastelados, como la indefinición de la obra, contribuyen a crear una atmósfera que refleja sensibilidad, suavidad.

**Fig. 645. *Collines* de Hubert De Lartigue (Angers, 1963).** En esta obra hiperrealista también vemos la zona de los pechos de una mujer, pero está tumbada horizontalmente y con los brazos separados del cuerpo. Toda la escena está solucionada con tonos cálidos, más oscuros hacia la parte inferior y claros en la superior, y bañada por una delicada luz que resalta el perfil superior de la mujer. Destacan sus pezones erectos y de tono más oscuro. La introducción de tres lunares, dos en el pecho y uno en el cuello, parecen dotar de cierta individualidad al personaje, ya que estos suelen ser marcas personales.

**Fig. 646. *Burger* de Emily Burns (Warrenton, 1986).** Esta pintura muestra una escena hiperrealista, con zonas más enfocadas y otras más difusas, evocando así el medio fotográfico. Observamos parte del cuerpo de una mujer flaca y bronceada situada en una estancia de paredes blancas. Como la de Rosenquist, también la de Burns se presenta en compañía de elementos comestibles que, sin embargo, aquí adquieren un matiz más escatológico que erótico, en sentido tipificado. Representa a una joven de cuerpo esbelto embadurnada de salsa roja y verde proveniente de la hamburguesa que estruja entre sus dedos. Podemos quizá establecer una conexión entre el deseo violento de engullir, destrozar ese pedazo de carne y el cuerpo de la mujer, disponible y aderezado con diversas materias viscosas. Hemos estudiado obras en las que los cuerpos de las protagonistas eran equiparados con comestibles o incluso representados directamente como tales, asimilando ciertos placeres orales con la disponibilidad sexual de un

cuerpo. Sin embargo, ese aliciente erótico parece truncarse en esta obra en la que la protagonista hace un uso poco decoroso del alimento, deformándolo de tal manera que su ingesta resulta poco apetecible.

**Fig. 647. *Untitled (red nude)* de Johannes Kahrs (Bremen, 1965).** La indefinición de esta obra parece aproximarla a la superficie de una fotografía desenfocada. Muestra una mujer frontalmente situada al espectador, cortada por encima de la boca y a la altura de los pezones, desplazada hacia la derecha. De la zona de la cabeza, pintada con tonos más oscuros, únicamente distinguimos el cabello despeinado y una boca abierta con un interior oscuro. De todo el grupo esta es la única que muestra un cuerpo sin idealizar y cortando sus pezones. Si la comparamos con la obra de Klasen, podremos advertir cómo ambas muestran parte del torso de una mujer que tiene la boca entreabierta y los senos al descubierto. Sin embargo, si la primera se revestía de un carácter claramente provocador, esta última resulta mucho más incierta.

**Fig. 648. *Untitled (Breasts)* de Kati Heck (Düsseldorf, 1979).** En este dibujo contemplamos el rostro de una mujer que sostiene y junta dos grandes pechos con sus manos. Se articula en una composición triangular situada en la parte alta del soporte, de forma que la protagonista dirige su rostro al espectador desde una posición superior. Aunque en este caso la mujer oferta sus senos a quien la observa, el punto de vista desde el que es mostrada, así como la seriedad de su expresión facial, le confieren una potestad de la que carecen muchas de las precedentes.

**Fig. 649. *Capsulotomy and implant exchange symmetrisation* de Jonathan Yeo (Londres, 1970).** Vemos el torso de mujer pintado de manera realista contra una cuadrícula, si bien en uno de sus brazos distinguimos un fragmento sin pintar. Representa un plano frontal y simétrico de parte de un cuerpo con los brazos a la espalda. Sobre los pechos de la protagonista una serie de líneas negras indican que va a someterse a una operación de pecho.

En las seis obras que conforman el *Grupo temático 83. Planos próximos de pechos de perfil*, vemos escenas de perfil, que muestran preferentemente uno de los senos. En la mayor parte los pechos forman parte de un cuerpo, sin embargo, en las de Wesselmann (*Study for seascape breast*) y Van Zyl estos parecen adquirir cierta independencia respecto de su propietaria. Los tres últimos destacan por la prominencia y tamaño de sus pezones.

**Fig. 650. *Pin-up No. 89* de Anton Henning (Berlín, 1964).** Es una pintura figurativa que representa a una mujer sentada, con las piernas flexionadas, los codos apoyados sobre las rodillas y la barbilla sobre las manos. Su cuerpo, bronceado y de tonos anaranjados, se destaca sobre un fondo claro que parece un cielo azul con nubes blancas. Como en otras obras analizadas la figura está cortada de manera que son visibles el pecho y la boca.

**Fig. 651. *Study for steel drawing #1* de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).**

Vemos un dibujo de estilo pop situado dentro de una forma triangular sobre un fondo blanco. Delimitado con una línea rosa, más oscura en los pezones, vemos los senos, la zona abdominal, parte de una pierna y del brazo de una mujer que juntos, describen un vacío que alberga los diversos elementos de la escena; mientras que el resto del cuerpo se confunde con el fondo blanco. En el hueco podemos ver parte del pelo de la figura, de un marco —quizá de una ventana—, una forma esférica azul, una mancha roja y tres franjas de color, amarillo, gris y azul. Con este recurso el artista juega con la relación fondo-figura, pasando el primero a constituirse en primer plano en la zona que se funde con el cuerpo. En esta operación podemos destacar el uso de dos figuras retóricas. Por un lado, una transformación de la línea consistente en eliminar gran parte del cuerpo. Por otro lado, una por insubordinación por supresión de subordinación, al suprimir el contenido del cuerpo.

**Fig. 652. *Tit* de Diego Gravinese (La Plata, 1971).** Es una pintura figurativa que combina zonas identificables, como el cuerpo de la figura; con elementos más abstractos, como el fondo; o de carácter plástico, como la forma roja. El torso de la protagonista se sitúa en la zona de la derecha, vemos uno de sus pechos y parte del abdomen; mientras que el brazo cruza diagonalmente la composición cortándose al comienzo de la mano. Su cuerpo de tonos claros se destaca contra el fondo, oscuro y en tonos verdes. Llama particularmente la atención el motivo rojo alargado y de punta redondeada que emerge de la izquierda. La forma y la dirección del elemento funcionan como una flecha o indicador que señala hacia el seno, pero además, el cromatismo y su morfología pueden insinuar connotaciones fálicas.

**Fig. 653. *Study for seascape breast* de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - Nueva York, 2004).**

Incluimos otro estudio, aunque esta vez de tamaño más reducido. Es una obra colorista solucionada mediante planos de color homogéneo en los que, sin embargo, podemos apreciar la pincelada. En un primer plano y emergiendo desde la derecha vemos un seno rosa firme y puntiagudo con un marcado pezón rojo. Al fondo observamos dos franjas estrechas de color en la parte inferior, una amarilla y la otra azul, evocando, tal vez, arena y agua. Sobre estas vemos otra franja estrecha de volúmenes redondeados, quizá nubes, mientras que el espacio más amplio lo ocupa un plano de azul ultramar.

**Fig. 654. *Pramberg* de Ina Van Zyl (Ceres, 1971).** Es una pintura en la que el empaste de la superficie se hace patente. Predominan los tonos marrones, amarillos y morados, y muestra parte de un cuerpo tumbado horizontalmente de manera que sobresale uno de sus pechos. La zona del seno se subraya con una línea y una sombra negras que lo bordean. Asimismo, podemos destacar la acusada presencia del pezón, de tonos más oscuros. El fondo, de colores degradados, partiendo de amarillo más claro hasta el morado en la parte superior, contribuye a resaltar la presencia del

seno. El modo en que resuelve la composición hace que no parezca únicamente un cuerpo, sino que evoque un paisaje natural. El título es un apellido, pero también el nombre de una montaña sudafricana con una llamativa forma picuda cuya cima se distingue del entorno circundante.

**Fig. 655. *Kitchen I* de Martha Rosler (Brooklyn, 1943).** Esta obra es parte de la serie *Beauty knows no pain, or body beautiful*. En ella vemos como un busto de gran tamaño se imprime sobre la puerta de una cocina poniendo en evidencia ciertas desigualdades en función del sexo/género, como si las mujeres fuesen mera carne cuyo destino estuviese circunscrito al ámbito doméstico. Este híbrido evoca una doble sujeción, tanto sexual como doméstica, sufrida por muchas mujeres.

En el *Grupo temático 84. Obras con el pecho como protagonista*, hemos reunido catorce obras cuyo tratamiento del seno se aleja de las representaciones idealizadas y más estereotipadas de este órgano. Todas ellas, excepto una, han sido creadas por mujeres. En las cinco primeras observamos pechos que se alejan del ideal esférico, firme y joven. Las de Yamaguchi y Elettra Tam hacen acopio de tetas desmontables, de quita y pon. En la de Hewett podemos ver una referencia a las operaciones de pecho y en la de Hammid a una mujer tras una mastectomía. Mientras que en las restantes los senos se acumulan, separándose del cuerpo para conformar híbridos mamarios.

**Fig. 656. *Squeeze* de Alison Oakes (Knoxville, desconocido).** La artista opta por un formato cuadrado para representar un primer plano realista de unos pechos pintados con un color naturalista. Tal y como el título anuncia, *Squeeze* se puede traducir como apretón, contemplamos dos senos presionados hacia dentro por la acción de los brazos, estirados a ambos laterales. Cayendo del escote y encajado entre los pechos luce un collar de cadena dorada con perlas blancas. Podemos ver un cambio de pigmentación bastante acusado entre la piel del escote y la del busto. La del primero es más morena y está repleta de pequeñas manchas oscuras que acaban con la ilusión de uniformidad de la piel. Asimismo, podemos observar diversas arrugas o pliegues que socaban la representación idealizada de la juventud. Además, si reparamos en los pezones, distinguimos unas pequeñas manchas oscuras, quizá algún pelo rebelde que trunca su deseabilidad. Comparemos esta obra con *Beach #105* de Hilo Chen. Aunque ambas muestran visiones frontales de los senos comprimidos con ayuda de los brazos, la forma de representarlos es muy diferente. Mientras que Chen muestra dos pechos que se proyectan por encima de los brazos como dos formas esféricas hinchadas y de piel homogénea; Oakes muestra un cuerpo de mayor edad, con una piel naturalista y los pechos aplastados bajo los brazos de modo que su visión no es completa y, además, produce un par de pliegues en la parte inferior.

**Fig. 657. *Josephine topless* de Chantal Joffe (St Albans, 1969).** Es una de las escasas representaciones que incluyen la zona de la cabeza en la escena y que, además, retrata a una

persona en particular. Se trata de una obra figurativa en la que se aprecia la dirección y pastosidad de la pincelada. Sobre un fondo oscuro en tonos negros y verdes se destaca una figura de tez pálida. Tiene los brazos en jarras y una posición bastante simétrica, mientras que los codos y las manos quedan fuera del espacio de representación. A ambos lados de su tronco estrecho sobresalen los dos senos, que caen separados el uno del otro, rimando con la abertura de los brazos. Los pezones, de tamaño considerable, se constituyen por una mancha rosa algo más oscura y un trazo circular marrón, más pequeño, en su centro. La zona de las costillas se señala con dos brochazos rosas, acentuando así la sensación de delgadez de la modelo. En cuanto a la cabeza, advertimos cómo el corte, justo por encima de los ojos, acentúa su presencia y expresividad. Estos tienen un tamaño exageradamente grande y forma almendrada, se rodean de tonos más oscuros que le confieren cierto aspecto decaído. Además, su estrabismo quiebra la intensidad de la mirada, mientras el ojo de la izquierda se dirige en dicha dirección, el de la derecha parece perderse en el vacío con gesto un tanto afligido. La languidez del personaje se refleja también en el resto de su cara, donde vemos una nariz estrecha y alargada con cavidades negras resaltadas y una boca roja abierta, con las comisuras caídas y mostrando las dos paletas. El cabello, que cae lacio a ambos lados de su cabeza, se impregna de la misma falta de energía o vitalidad que caracteriza al resto de la escena. Observado en su conjunto podemos concluir que el desnudo parcial de este personaje adolece de una actitud provocativa, así como tampoco parece enfocado a estimular la libido del espectador.

**Fig. 658. *The artist at work* de Susan Singer (Richmond, 1959).** Este pastel sobre papel representa un fragmento de cuerpo pintado en tonos claros sobre un fondo oscuro. Vemos un torso que no parece joven, con diversas arrugas alrededor del cuello y variaciones de pigmentación en la piel. En este sentido, la textura del pastel, la sensación visual que produce, contribuye a resaltar la materialidad de la carne y su falta de homogeneidad. La superficie de los pechos, caídos, está ocupada en casi su totalidad por unos pezones de tono más oscuro. Tampoco aquí tenemos la sensación de que la exhibición del cuerpo desnudo tenga fines eróticos. Además, según informa el título, retrata a la artista trabajando y, en consecuencia, podemos ver uno de sus brazos elevado y separado del resto del cuerpo.

**Fig. 659. *To the drum* de Damien Meade (Limerick, 1969).** Aquí la fragmentación del cuerpo no depende del encuadre, sino que representa un busto escultórico ceñido a la zona pectoral y al cuello. Vemos una escultura con unos grandes pechos que caen hasta la zona sin modelar y carecen de pezones. El tono más cálido del escote se funde con el azul que impregna el resto del objeto, confiriendo cierta sensación carnal al busto, si bien la textura brillante no es propia de la carne. Además, el verismo del collar de perlas juega también con esa idea de escultura que parece cobrar vida.

**Fig. 660. *Do ut des* de Vania Comoretti (Udine, 1975).** Esta obra no solo muestra un encuadre que se escapa de lo habitual, sino que la forma de pintar el cuerpo tampoco se adscribe a representaciones idealizadas. Contemplamos parte de las costillas y un pecho pequeño con una aureola muy detallada, estrías y pliegues. El tono rosa amoratado de la carne se ensombrece con un tono agrisado, confiriéndole un aspecto poco agradable.

**Fig. 661. *PIP* de Sally Hewett (Canterbury, 1947).** La artista modela un pecho volumétrico en un aro de bordado. Reparamos en las costuras negras, que parecen indicar la zona por la que ha sido abierto y vuelto a coser.

**Fig. 662. *All I can see* de Yuka Yamaguchi (Kobe, desconocido).** Observamos una mamoplastia de corte fantástico y humorístico, de una ilustradora surrealista en cuya obra abundan las situaciones macabras. Sobre un fondo blanco observamos dos delicadas figuras de aspecto infantil delimitadas por una línea negra y pintadas en tonos claros, a excepción del pelo. Contrasta la inocencia aparente de los personajes y su edad, con la brutalidad del acto. En una posición más baja vemos a un niño con un babero al que otra niña, vestida únicamente con una falda de tablas que deja al descubierto sus pequeños senos, en contraste con las enormes prótesis que cose en el lugar de los ojos de su compañero. La artista parece jugar con el doble sentido que el título y la imagen podrían evocar. *Todo lo que puedo ver*, como dice el título podría hacer alusión a aquello a lo que el protagonista intervenido desearía ver en exclusiva y lo que ve; como si su deseo se viese cumplido por un genio fanfarrón, que en este caso es una joven de pequeño pecho desnudo y mascarilla en boca. Haciendo uso de lo que podríamos llamar una justicia poética, quien desea pechos grandes los obtiene, además, es lo único que ve, aunque no en la forma que cabría esperar.

**Fig. 663. *Mi metto la terza* de Vania Elettra Tam (Como, 1968).** Esta pieza forma parte de una serie titulada *Manichini*, de la que también formaba parte *Mi metto la seconda*. Recordemos que esta mostraba una escena similar a la que ahora nos ocupa, pero con las nalgas como protagonistas. Sobre un fondo de un color plano amarillento vemos un cuerpo esbelto de volúmenes escultóricos cortado a la altura del cuello y de las rodillas. Los únicos elementos que denotan cierta humanidad en contraste con la artificialidad del conjunto, son las manos y el vello púbico, aunque bajo este da la impresión de no haber genitales. Este personaje de aspecto plastificado se enrosca una prótesis mamaria mientras que en la otra mano sujeta una semejante, permitiendo ver el cuerpo antes y después de la operación.

**Fig. 664. *The warrior* de Hella Hammid (Frankfurt, 1921 - Los Ángeles, 1992).** Es una fotografía de Deena Metzger realizada por Hella Hammid. Metzger, feminista americana, es retratada en una actitud celebratoria tras una mastectomía, en el lugar del pecho ausente muestra un tatuaje del árbol de la vida. Quería otorgar visibilidad al cáncer de mama y transmitir un mensaje de esperanza. Esta imagen fue impresa en forma de póster y se ubicó en numerosas clínicas.



**Fig. 665 y 666. *Trani episode / Mamelles* de Louise Bourgeois (París, 1911 - Manhattan, 2010).**

Vamos a finalizar el grupo con cuatro obras de carácter escultórico que comparten la referencia a la teta como módulo acumulativo. En todas ellas podemos sospechar cierta ironía en la utilización masificada y desvinculada del cuerpo de un órgano que muy a menudo es ideado como fetiche erótico, pero que aquí carece de este matiz.

En *Trani episode* Bourgeois idea los pechos completamente independientes y desligados del cuerpo. En esta escultura de bronce vemos dos formas alargadas, una superpuesta pesadamente sobre la otra. Son de color oscuro con los extremos rematados en dorado y resultan particularmente llamativas por su reversibilidad, es decir, son tetas dobles.

En *Mamelles* utiliza un material de apariencia más orgánica, es la primera versión en una edición de seis. Se compone de un cúmulo de formas esféricas que se amontonan en un molde alargado, todo de color rosa, como vitrina que contuviera tan preciado órgano. En esta ocasión los pechos se fusionan unos con otros creando una masa alargada en la que despuntan pequeñas protuberancias. Esta obra fue expuesta en la Bienal de Venecia de 1993 y la artista comentó que “retrataba a un hombre que vive de las mujeres a las que corteja, pasando de una a la siguiente. Se nutre de ellas, pero no devuelve nada a cambio; ama tan sólo de una manera egoísta y consuntiva” (Yalom, 1997: 306-7).

**Fig. 667. *Borstentros* de Maria Roosen (Oisterwijk, 1957).** En la obra de esta artista podemos ver una referencia a órganos sexuales como pechos o penes. *Borstentros* es una gran escultura de vidrio de cinco metros de largo situada al aire libre en el Museum voor Moderne Kunst Arnhem (MMKA). Se trata de un enorme racimo de formas esféricas de colores en tonos blancos, rosas y marrones, quizá una evocación de la diversidad racial, coronadas por formas puntiagudas que parecen pezones. Contrasta la rigidez de estos senos que parecen bombillas con su disposición en un jardín como si se tratase de un racimo fabuloso de una fruta codiciada.

**Fig. 668. *Of tits and puppets* de Lezlie Milson (Milwaukee, 1958).** Es una instalación compuesta de medias esferas de color naranja brillante que penden suspendidas en el aire a diferentes alturas. En razón del título podríamos ver estas formas como una evocación de los senos ideados como si fuesen marionetas. Formas mutiladas y reunidas colgando de un hilo que las sujeta. La teta como órgano mutilado y manejado.

A lo largo del análisis de estos cuatro grupos temáticos hemos tenido ocasión de analizar representaciones muy variadas que tenían el pecho como motivo protagonista de representación. Este ha sido muy frecuentemente ideado como fetiche u objeto erótico, no obstante, también hemos hallado otro tipo de representaciones más críticas con este tipo de ideología.

En referencia al modo de ordenar el espacio compositivo, podemos decir que los encuadres más habituales son aquellos que incluyen los senos, una pequeña parte del abdomen, del cuello y de los brazos. En algunas podemos ver también las manos. En las que contienen parte del rostro, son mayoría aquellas que se circunscriben a la representación de los labios. La mayor parte de ellas se muestran como parte de un cuerpo que, sin embargo, no forma parte del espacio representativo. No obstante, también podemos hallar algunas, por ejemplo, en las obras de Wesselmann (*Study for seascape breast*), Van Zyl o Bourgeois (*Trani episode*), en las que tenemos la impresión de que el pecho es independiente del cuerpo que, otrora, quizá lo habría poseído.

En cuanto a la morfología de los senos, podemos encontrar diferentes tipos de representación. Por un lado, algunas reproducen el ideal de pecho deseable, firme y esférico propio de mujeres jóvenes. Tal sería el caso de Chen (*Beach*), Tursic y Mille, Klasen, Darcy o de Lartigue. Otras hacen acopio de senos exageradamente pronunciados, tal y como comprobamos en las obras de Tuymans, Jackson y Chen (*Beach #105*). Aunque lo hacen desde perspectivas muy diferentes, mientras uno idea un pecho pálido en total desproporción respecto al cuerpo; otra muestra uno idealizado, de piel homogénea y bronceada; y el restante representa unos senos grisáceos con pezones oscuros que, según dice, pertenecen al demonio. También encontramos quienes lo representan con un aspecto más natural, como aparece en las obras de Henning, Maggis, Salle, Monks, Kahrs, Gravinese o Joffe. Las de Wesselmann (*Study for seascape breast*), Van Zyl o Rosler, tienen forma picuda y pezones protuberantes. Asimismo, hallamos artistas como Oakes, Comoretti o Singer, que retratan senos en los que se pueden ver marcas o arrugas. Por otro lado, los pechos más pequeños o con pezones menos marcados pueden indicar la juventud de la mujer representada, mientras que unos senos más hinchados o con unos pezones más marcados pueden sugerir que se trata de una mujer adulta, quizá ya madre.

Recordemos que los personajes del primer grupo llevaban alguna prenda de vestir, entre las que veríamos sujetadores, bikinis o camisetas. En ellas podíamos diferenciar diversos modos de llamar la atención sobre el pecho. Salle y Plessen son los únicos que cubren totalmente esta zona, uno incide en su presencia vistiendo con un sujetador blanco el cuerpo desnudo de una figura con mayor cromatismo y el otro la inclina hacia delante y elimina los tirantes de la prenda creando la sensación de que esta fuese a desprenderse del cuerpo. Chen hacen uso de la insinuación, los pezones aparecen como si accidentalmente y debido a la postura asomasen por el bikini; mientras que la de Tuymans se inclina hacia delante poniendo los senos en un primer plano. Los personajes retratados por Kahrs y Maggis levantan sus camisetas dejándolos al descubierto, entretanto, la de

Tursic y Mille baja su bikini y la de Henning se desnuda parcialmente. Por último, la de Jackson parece tener una abertura en la camiseta por donde asoman los pechos.

En las de Salle y Rosenquist vemos representadas frutas, flores u hortalizas susceptibles de funcionar como comparaciones o metáforas del cuerpo, así como objetos susceptibles de uso sexual o erótico. Por el contrario, en la obra de Burns podemos observar un uso más paradójico o ambiguo de los alimentos y del cuerpo.

Las sensaciones que transmiten las obras analizadas varían enormemente unas de otras.

En algunas de ellas tenemos la impresión de contemplar escenificaciones meramente exhibicionistas cuya intención no parece otra que la de estimular la libido del espectador Varón tipo. En este sentido tendemos a interpretar las obras de Chen, Tursic y Mille, Klasen, Darcy o Rosenquist. Menos evidentes, aunque con una intención similar a las anteriores, se muestran las de Henning (*Pin-up nº. 34*), Kahrs (*Moongirl*) o Jackson. En otras, sin embargo, la protagonista parece ignorar la presencia de unos ojos ajenos, pudiendo sugerir cierta sensación de voyeurismo, serían personajes observados en momentos íntimos, tal vez, sin su conocimiento o quizá con él, pero sin hacerlo manifiesto. Aunque en menor medida, también hallamos obras en las que el personaje, a pesar de aparecer con los pechos descubiertos, se aleja ostensiblemente de las representaciones tipo. El deseo tipificado que veíamos en otras parece teñirse aquí de cierto morbo, quizá repulsión. Por ejemplo, la obra de Maggis muestra a una joven cuyos pechos asoman debajo de una camiseta arremangada, sin embargo, su rostro de aspecto macilento con los dientes fuera contrarresta un posible efecto seductor. Por su parte, Meade, representa un busto que evoca la escultura clásica pero que abandona totalmente sus formas, adquiriendo además cierto gusto kitsch, quizá un tanto decadente. De manera más discreta, *Untitled (red nude)* de Kahrs retrata un personaje de busto ancho que no se corresponde con el ideal. Asimismo, podemos encontrar obras como las de Oakes, Joffe, Comoretti o Singer, que retratan anatomías de aspecto más natural, en las que no se trata de ocultar la edad, ni la flacidez, ni las manchas. Por ejemplo, la de Oakley muestra un cuerpo sin idealizar, pero sin una pretensión manifiesta de embellecer o embrutecer lo mostrado. Más bien transmite la sensación de retratar un cuerpo natural, tal vez coqueto, con un collar corriente y no una imagen espectacularizada reflejo de los estereotipos imperantes. En estos casos recién mentados, aunque el encuadre sea similar, adoptando el seno como motivo de representación, la sensación que producen respecto a aquellas más estereotipadas es muy diferente. Ofrecen visiones alternativas del cuerpo que no tienen cabida en la elaboración estereotipada del deseo destinado a un público Varón estereotípico. En este sentido, cabe señalar que las autoras de estas cuatro obras son mujeres. Tampoco Comoretti muestra un cuerpo idealizado; Singer, según informa en el título, se retrata

así misma trabajando; mientras que Oakes utiliza su propio cuerpo como punto de partida. Leamos unas frases que introducen su trabajo en su página web: “mi trabajo se centra firmemente en la superficie de mi propia piel para disfrutar de la belleza/horror de sus imperfecciones. Lo hago a través de mis imágenes y el proceso de pintar estas imágenes”<sup>82</sup>. Por último, cabe a hacer referencia a aquellas artistas que descontextualizan el seno para utilizarlo como unidad de representación. Algunas, como Yamaguchi y Elettra Tam idean tetas desmontables, susceptibles de ser añadidas según el requerimiento particular, posiblemente evidenciando la hipocresía de unas sociedades fetichistas que reclaman los senos hinchados y protuberantes. Otras, como Bourgeois, Roosen o Milson, recurren a la ilusión de senos acumulables, híbridos mamarios o aberraciones del deseo que se transforman en piezas escultóricas.

En definitiva, en relación con el campo del arte, teniendo en cuenta la muestra recogida para este apartado, podemos advertir el predominio de un par de vertientes<sup>83</sup>. Por un lado, la concepción erótica del pecho representada gráficamente en muchas de las obras, que responde a una cosificación sexualizada de determinadas partes de la anatomía de las mujeres. Generalmente, se trata de exhibiciones con un claro matiz provocativo. Por otro lado, hallamos otro tipo de representaciones que no se ajustan a los parámetros anteriores. Tal vez podríamos vincularlas con la idea de pecho liberado propuesto por Yalom, en la medida en que ofrecen visiones alternativas del seno. Escenas en las que la evidencia de la provocación pierde protagonismo a favor de representaciones más ambiguas, asimismo, muestran senos cuya forma se aleja del ideal esférico y erguido. Algunas pueden ser interpretadas como reflexiones críticas, tal vez desde un punto de vista feminista, que rechazan abiertamente la idea del pecho erótico estandarizado por los efectos perniciosos que tiene para muchas mujeres.

En este sentido, y aunque en pintura no hemos encontrado representaciones al respecto, algunas artistas abordan el cáncer de mama en su trabajo. Una representación del pecho enfermo, poco habitual en el arte, la hallamos en *Portrait of the artist with her mother, Selma Butter* (1978-81) de Hannah Wilke. Aquí el pecho ya no es solamente un símbolo de belleza o un aliciente de la libido, sino que es un posible factor de muerte y, en este sentido, de miedo. También en la fotografía de Hammid que hemos incluido.

---

<sup>82</sup> “My work focuses tightly on the surface of my own skin to relish in the beauty/horror of its imperfections. I do this through my images and my process of painting these images” (Traducción propia).

<sup>83</sup> En el capítulo *Arcanos de la naturaleza: de los seres y saberes precívicos a la domesticidad institucionalizada*, hemos estudiado diversas imágenes que muestran la idea del pecho nutricio, aunque no lo incluimos en esta tesis.

En esta selección las imágenes que más se alejan de los estereotipos de pecho y de la manera de mostrarlo son las creadas por mujeres. Sin pretender insinuar visiones particulares o una sensibilidad exclusiva de las mujeres, lo que sí que podemos plantear es que las mujeres ofertan visiones más variadas y menos estereotipadas en cuanto no tienden a identificarse como meros objetos sexuales para el disfrute ajeno.

#### 6.4. La boca: de carmín y seducción

Vamos a concluir el capítulo con este apartado dedicado a la boca seductora. Este órgano, sobre todo cuando se pinta con carmín y adquiere una determinada actitud, es ideado como uno de esos atributos —como pueden ser las nalgas y los pechos— con alta carga erótica y provocativa. En este sentido, unos labios pueden expresar una invitación de carácter sexual sin necesidad de palabras. La boca seductora por excelencia, tipificada por los medios de comunicación masivos, se representa con unos labios carnosos y pintados brillantemente, ligeramente entreabiertos como si esperasen pasivamente que algo ocurriese y, a su vez, anunciando su apertura. La carga erótica que se atribuye a este órgano no radica únicamente en su atractivo visual, sino también en la práctica sexual. Además, a lo largo del tiempo encontramos asociaciones que vinculan la boca y la vagina. A este respecto resulta curioso recordar la conexión que la teoría hipocrática establece entre ambos órganos. Según este planteamiento había un conducto, *hodos*, que conectaba la boca y la nariz con la vagina. En los extremos de este canal o vagina alargada habría una boca y pone en relación la analogía terminológica entre el cuello y el cuello del útero, los labios y los labios vaginales y la boca y la boca del útero (Blackledge, 2005: 218). Mientras que en un diccionario<sup>84</sup> editado en Londres en fecha cercana, 1988, se hace alusión a la vagina con los siguientes términos: “trampa del hombre, insondable foso, víbora, cepo, círculo vicioso, glotón” (Cortés, 1997: 42). Como podemos ver, en ocasiones, este órgano se define en términos peyorativos y amenazadores que asocian los genitales de las mujeres con una boca antropofágica. Paradójicamente podemos advertir cómo, hasta los dientes, se desplazan a los genitales en el mito de la vagina dentada. Además, la relación entre alimentos y sexo ya estaba presente en la antigua Grecia y tendrá su influencia en el cristianismo y su elaboración de la gula y la lujuria (Laqueur, 1994: 102). Bajo esta perspectiva la Mujer poseería un órgano que ideado como vagina dentada aúna ambos pecados capitales, un conducto devorador y lujurioso al mismo tiempo.

La ingesta descontrolada de alimento, así como la práctica sexual incontinente, reflejan una falta de dominio sobre uno mismo, una personalidad en la que los apetitos se imponen a la reflexión

<sup>84</sup> Mcdonald, J. (1988): *Dictionary of Obscenity, Taboo and Euphemism* (p. 44). Sphere, Londres.

ordenada. Todos los vicios y peligros parecerían concentrarse entre las piernas o en las bocas de las mujeres, o al menos de aquellas que son caracterizadas sexualmente. Podríamos interpretar este mito como un mecanismo de control a través de una sujeción corporal exhaustiva. Por ejemplo, algunas santas que decidían consagrar su vida al señor, no solo se privaban de los placeres de la carne mediante la flagelación, sino que también lo hacían negándose una alimentación equilibrada. Sexo y comida se definen en términos peyorativos, de modo que esta ideología es asumida como cierta y algunas personas se someten a sí mismas a estrictos regímenes. Un individuo con apetitos indómitos puede resultar potencialmente peligroso, uno que los observa y vigila en consonancia con los valores sociales no representa una amenaza. Esta relación entre sexo y comida y sus atribuciones, que puede vincularse con el autodomínio o con el exceso, también puede observarse, restándole carga ideológica, desde una óptica más liberal como un medio de disfrute erótico y sensual. Además, las connotaciones peyorativas que el sexo oral tiene para el saber eclesiástico parecen haber sido abandonadas por la sociedad laica, viéndose hoy en día como una práctica sexual normal. Sin embargo, a la hora de observar este tipo de representación resulta interesante tener conocimiento de los vínculos establecidos entre la boca y la vagina, su potencial sexual, a veces ideado como irrefrenable, así como la ideología peyorativa de la que se han revestido.

Tras esta breve introducción referente a los apetitos sexuales y alimenticios vinculados con la vagina y con la boca como órganos u orificios tendentes a la falta de medida, vamos a pasar a analizar una serie de bocas entreabiertas y pintadas con carmín en las que podemos ver reflejado cierto deseo sexual.

En el *Grupo temático 85. Planos próximos de bocas*, reunimos una selección de nueve obras centradas en la representación de dicha abertura. Exceptuando la de Murphy, las restantes aparecen con la boca abierta. Todas ellas presentan una alteración del color natural de los labios, acentuando su intensidad mediante pintura roja o rosa. En general, el encuadre se limita a la zona de la boca, en algunos casos también parte de la nariz. Mientras que Phillips, Mendoza, Bartosik y Roosen retratan todo el rostro.

**Fig. 669. *Lara de Hubert de Lartigue (Angers, 1963)*.** Muestra un primerísimo plano de la boca de una mujer. Está pintada con gran realismo y atención al detalle, de manera que las grietas de la boca, una pequeña verruga o incluso el fino vello facial, son visibles. La nitidez del rostro contrasta con el carácter difuso del fondo, constituido por una franja de colores difuminados que evocan el cabello de la representada. Esta boca, carnosa y entreabierta, está pintada de un ligero tono rosa brillante y abierta de manera que deja ver la lengua, de color semejante y parte de los dientes. A estos labios, sensuales y pasivos, parece sencillo atribuirles connotaciones sexuales.

**Fig. 670. *Study for tongue* de Richard Phillips (Marblehead, 1962).** Vemos un contrapicado de un primer plano del rostro de una joven rubia pintada con realismo, con una expresión claramente provocadora. Advertimos que la boca tiene mayor definición, mientras que pierde nitidez según se aproxima a la parte superior o en la parte del cabello que precede a la barbilla, dando la sensación de ser una fotografía. Esta mujer, con el rostro maquillado, los ojos delineados en negro y los labios pintados, mira al espectador desde arriba con la boca abierta y la lengua dirigida a uno de sus extremos. Parece un gesto con implicaciones carnales.

**Fig. 671. *Lips* de Cornelius Völkers (Kronach, 1965).** Esta pintura roza los dos metros y medio de alto y muestra un primer plano en el que la boca y parte de la nariz se alinean en una de las diagonales. La superficie se compone de brochazos matéricos que arrastran la pintura dejando una huella que confiere cierta intensidad dinámica a la materia, como si fuese carne agitada, inquieta. Los tonos blancos, amarillos y violetas se reservan para la zona de la piel, mientras que los negros destacan la presencia de las fosas nasales y los rojos intensos de los labios, repletos de brillos y matices, la sensualidad de la boca. El gesto de morder parte de su labio inferior puede sugerir deseo sexual.

**Fig. 672. *Bullet* de Marilyn Minter (Shreveport, 1948).** Es una obra hiperrealista y atestada de brillos que tiene un marcado carácter efectista, de fotografía publicitaria. Advertimos que algunas zonas están muy nítidas y otras completamente desenfocadas, evocando así los efectos del medio fotográfico. Vemos un plano detalle de una boca pintada con carmín cuyo interior alberga parte de una joya de perlas con sus extremos colgando a ambos lados. Podríamos decir que el personaje ingiere lujo y erotismo. La piel de alrededor de la boca y de los labios está mojada, multiplicando el centelleo que ya veíamos en el nácar. La escena transmite la sensación de artificialidad propia del erotismo tipificado de la publicidad.

**Fig. 673. *Open* de Alison Oakes (Knoxville, desconocido).** Las siguientes no son ya bocas de sensualidad estereotipada, sus gestos, aunque puedan denotar deseo, lo hacen de forma más ambigua. La de Oakes es una pintura realista que representa, sobre un formato cuadrado, un primer plano descentrado de una boca que, como señala el título, está abierta. También vemos parte de una aleta de la nariz y un ángulo negro que cierra la composición en la parte superior izquierda. La piel representada es una superficie rica en matices, en ella podemos ver alguna arruga o marcas pigmentadas, mostrando una gama especialmente rica y variada en la confluencia con los labios. La lengua parece un órgano musculoso, viscoso y brillante, con venas amoratadas y protuberancias; que nada tiene que ver con la homogeneidad artificial y rosa que observábamos en la primera obra. Además, su forma puede evocar la de unos senos, unos genitales o unas nalgas.

**Fig. 674. *Questa bocchinara è mia moglie* de Ryan Mendoza (Nueva York, 1971).** Esta pintura se divide en dos partes, tanto por el motivo que representa como por el cromatismo usado. En la parte de la izquierda vemos un primer plano de una mujer con una expresión poco favorecedora. Tiene los párpados caídos y su boca abierta deja al descubierto una dentadura a la que parecen faltarle varias piezas. En contraste con esta imagen en blanco y negro, de aspecto antiguo, contemplamos un plano detalle en color de una felación, acción aludida en el título. *Bocchinara* es un vulgarismo italiano que hace referencia a una mujer a la que le gustan las felaciones o a una prostituta especializada en este tipo de acción.

**Fig. 675. *Face 1* de Aleks Bartosik (Elbląg, 1978).** Sobre formato cuadrado y un fondo claro vemos una línea oscura que delimita algunas zonas de dibujo, sobre todo cuello, orejas y ojos. Se combina con un uso delicado del claroscuro apreciable, por ejemplo, en los párpados o en la nariz; y con el uso de colores más vivos en la boca y en la zona de la derecha. Retrata el rostro de un personaje dispuesto frontalmente y con la barbilla levantada. El motivo más destacado es la boca, cuyos labios rojos chorrean color recordando las imágenes de vampiros que se alimentan de sangre humana. Además, la oscuridad de su interior, que no encuentra parangón en el resto de la escena, dirige poderosamente la mirada hacia su interior. La claridad del iris y su falta de definición le procuran un aspecto un tanto inquietante.

**Fig. 676. *Persimmon* de Catherine Murphy (Cambridge, 1946).** Es una representación frontal y simétrica de una boca y la parte baja de la nariz, pintadas con gran atención al detalle. No se trata de una boca ingenua, juvenil, sino de un rictus severo, con las comisuras hacia abajo y las fosas nasales oscuras, bien abiertas, bien altas, como si acompañasen a la impasibilidad de la cavidad oral. La piel tampoco es joven, sino que está surcada de pequeñas arrugas, y los labios, sobre todo en la parte inferior, tienen profundas grietas acentuadas por la presencia de brillos y sombras. El pintalabios, frecuentemente símbolo de la Mujer provocativa, no está aplicado cuidadosamente, sino que se extiende por la piel, más allá de los labios, como si fuese un eccema. La falta de luminosidad de la mitad de la escena acentúa la seriedad del conjunto. El título es el término inglés para caqui, un fruto de sabor dulce, piel delicada y tersa de color naranja. ¿Tal vez una antífrasis?

**Fig. 677. *Lack of power* de Maria Roosen (Oisterwijk, 1957).** Esta acuarela de carácter expresionista representa una imagen frontal de un rostro con una boca exageradamente grande y de color rojo, abierta de tal manera que se extiende hasta abarcar parte del cuello. Los ojos, acompañando al gesto de la boca, están cerrados y parecen verter lágrimas, mientras que las fosas nasales aparecen dilatadas. Alrededor de su rostro de color rosa fuerte se distribuye un cabello castaño levantado en abanico. Advertimos un contraste entre el carácter aguado que impera en el rostro y el modo de solucionar el pelo, de apariencia más sólida. En general,



predominan los tonos cálidos, a excepción de algunos azules localizados en la zona de los ojos y de la nariz. El título, *Lack of power*, podría apuntar una causa plausible para explicar el aparente histerismo de este personaje. Tal vez sea esta carencia de poder la que hace que su cabello se erice y su boca se dilate para poder gritar más alto. Aquí, ni su carnosidad ni su tono rojizo funcionan como *tropos* del erotismo.

En este grupo temático hemos analizado nueve representaciones de bocas, todas carnosas, pintadas la mayoría de ellas en rojo y alguna en rosa. En general parecen retratar a mujeres jóvenes, las únicas que muestran de manera inequívoca los rasgos de la edad son las de Murphy y el personaje que retrata Mendoza y, en menor medida, la de Oakes. Cinco de ellas muestran planos detalle del órgano, mientras que las restantes representan el rostro. Teniendo en cuenta el tamaño real del motivo protagonista, podemos comprobar un gran aumento de sus medidas originales, por ejemplo, cinco de ellas sobrepasan el metro, entre ellas la de Völkers, que duplica con creces esta medida.

El pintalabios, sobre todo el color carmín, es un complemento habitual de la Mujer considerada provocativa e ideado como rasgo femenino. El hecho de pintarse los labios suele asociarse con un estereotipo de mujer coqueta, que se preocupa de cuidar su aspecto y de gustar. De esta manera, acentuando su color y textura naturales se altera también su vistosidad, atrayendo la mirada hacia un órgano muy ligado al erotismo. Las cuatro primeras obras —en la de Völkers en menor medida—, que son las que muestran imágenes más cercanas al mundo publicitario, tienen el pintalabios perfectamente aplicado, ajustado con precisión a los contornos; mientras que en las restantes esta exactitud carece de realidad. En las de Oakes y Roosen los límites son imprecisos, en la de Murphy se extiende sobre parte del rostro y en Bartosik gotea como si de sangre se tratara.

En muchas de estas obras hemos podido ver diversos grados de insinuación sexual. A este respecto podemos recordar que al comienzo del apartado repasábamos cómo la vagina había sido ideada desde el mito como una boca devoradora. Siendo esto así, no resulta complicado establecer la dirección inversa. En este sentido podemos hallar numerosas imágenes en los medios, en la publicidad y, en menor medida, en la pintura, de bocas que podrían funcionar como vaginas desplazadas al óvalo facial. La boca puede funcionar simultáneamente como un órgano de deseo en sí misma o como una metáfora de la vagina. Podemos recordar, por ejemplo, la obra de Judy Chicago perteneciente a la serie *Nine Fragments from the Delta of Venus*, que mostraba una vulva-flor de aspecto fantástico en cuyo centro podíamos ver unos labios rojos situados en sentido vertical, es decir, evocando la vulva; aunque en este caso era la boca la que se desplaza, y no de manera metafórica, a la entrepierna. Asimismo, la disposición y actitud de este órgano

pueden funcionar como un indicador del grado de accesibilidad de la representada.

En cuanto al significado que pudieran alcanzar estas obras nos parece muy importante prestar atención tanto a la actitud del personaje como a la forma de representarlo. Por un lado, las obras de Lartigue, Phillips y Minter parecen más próximas a los estándares de la imagen publicitaria. Una boca carnosa y joven abierta con indolencia, una rubia maquillada que saca la lengua con gesto casi obsceno, acompañada por la mirada, y una boca voraz y deseosa repleta de joyas. Podrían corresponderse con el tipo de la ingenua o inocente que, sin embargo, ansía contacto, la joven seductora y la que combina deseo sexual, lujo y espectacularidad. La de Völkers se presenta más ambigua, aunque el gesto parece una manifestación de pasión y los labios son de un rojo intenso, la forma de solucionarla la aleja de las anteriores. La cualidad pictórica de su superficie se distancia de las imágenes de los *mass media*. Por su parte, Mendoza confronta un fragmento que bien podría pertenecer al mundo de la pornografía, con el retrato de una mujer que no se circunscribe a dicho ámbito. No obstante, el título sugiere que quien hace la felación es la retratada en la escena contigua. Por otro lado, las cuatro obras restantes muestran escenas más complejas, menos estereotipadas. Si las cuatro iniciales y la de Mendoza parecían enfocadas a excitar la libido de quien las contempla, cuatro son obra de varones y la restante de una mujer, no podemos decir lo mismo de estas otras, todas ellas creadas por mujeres. La de Oakes muestra una cavidad oral cuyo gesto sí podría asociarse con el apetito sexual, sin embargo, el modo de retratar las características de la carne la aleja de las versiones idealizadas del erotismo canónico. En la de Bartosik vemos un personaje cuya boca abierta podría ser una combinación entre las de Lartigue y Phillips pero que, no obstante, chorrea líquido rojo produciendo una impresión poco gratificante. Asimismo, podemos contrastar la ligereza, la voluptuosidad, la accesibilidad pasiva de una obra, como la de Lartigue, encuadrada en tres cuartos, con la seriedad frontal de Murphy. Si la primera se presenta como una dulce y joven disponible, la otra es una mujer severa que se enfrenta al espectador con aire impasible, sin titubeos. Tanto la posición de la boca como de la nariz exigen distancia, eluden cualquier invitación, no parecen esperar nada de nadie. Por último, la obra de Roosen tiene una enorme boca que parece una parodia de la roja siliconada y que en este caso no tiene el pretexto de seducir, sino que se abre en señal de protesta, para expresarse.

#### 6.5. El cuerpo fragmentado como fetiche erótico: conclusiones parciales

En este capítulo nos hemos centrado en aquellas partes del cuerpo de las mujeres que más frecuentemente se muestran separadas del cuerpo, muchas veces con intencionalidad erótica. A lo largo de la selección realizada a este propósito hemos analizado obras muy diferentes

entre sí, tanto en la parte del cuerpo que mostraban como en el modo de hacerlo. Esta heterogeneidad dificulta la extracción de conclusiones generales, no obstante, vamos a proceder a observarlas de manera común atendiendo al espacio representativo, la vestimenta —si la hubiera—, el tipo de cuerpo representado o la impresión que produce la escena.

En la mayor parte de las obras el espacio escénico carece de relevancia, en parte debido al punto de vista adoptado. Muchas de ellas muestran espacios vacíos en tonos diversos entre los que hallamos el blanco, amarillo, azul, violeta o gris, por mencionar solo algunos. Mientras que otras, como pueden ser *Spread* de Oakes, *Skaam* de Dumas o *The tangled garden* de Valko, tienen un enfoque tan próximo que lo único que observamos es parte de un cuerpo. No son frecuentes, pero en varias de ellas podemos observar espacios o elementos de escenas al aire libre. Repararnos en las obras de Koons (*Venus, Junkyard*), Candaudap, Moravec, Dalí, Höch, Úrculo, Chen (*Beach*) o Wesselmann (*Study for seascape breast*). Asimismo, en obras de Kacere (*Valerie II 89*), Wesselmann (*Study for bedroom painting #61*), Barjola o Valko (*Hockey night in Canada*), contemplamos estancias interiores.

En cuanto a las prendas de vestir, hemos visto la presencia reiterada de ropa interior, medias, ligeros, faldas o zapatos de tacón. Atributos que frecuentemente funcionan ocultando o revelando aquellas zonas de interés sexual. A veces, aparecen simplemente como ropa corriente, de diario, no obstante, en muchas ocasiones se muestran como atrezo del cuerpo fetichizado, parafernalia que señala el matiz erótico de la escena. Podemos comparar, por ejemplo, la sensación tan diferente que producen los personajes de Karasick o Taschowsky, con bragas de algodón y los de Caudle o Kacere, ataviados con ropa interior de puntilla. También podemos reparar en cómo el pelo largo y cuidado, junto con las joyas, se presentan como tropos de sustitución, es decir, son metáforas que evocan un tipo de mujer coqueta, joven y atractiva, tal y como podemos observar en la *Venus* de Koons. Edward Lucie-Smith nos recuerda que el cuerpo desnudo no tiene por qué ser el elemento más destacable del arte erótico, resaltando la importancia de “los aditamentos que lo cubren o rodean (...) una cierta ocultación concentra la carga erótica de modo más eficaz que la plena revelación de las partes sexuales” (1988: 170). Atendiendo a la morfología y al aspecto de las partes anatómicas representadas podemos observar cierta variedad. En cuanto a la vulva hallábamos sexos pilosos, otros recortados o completamente rasurados. También podemos discernir entre representaciones metafóricas de otras más realistas, sintetizadas o de carácter fantástico. Desde un punto de vista contemporáneo cabe decir que la moda aboga por un tipo de vulva de aspecto infantil, total o parcialmente rasurada y con unos labios y un clítoris poco prominentes y llamativos. Tanto es así que hay

mujeres que recurren a la cirugía estética al no encontrarse satisfechas con la forma de sus genitales, concretamente a la labioplastia, que consiste en reducir los labios menores. Sexos que se corresponden con esta tipología podemos observarlos en las obras de White, Balthus, Koether o Valko (*Hockey night in Canada*). No obstante, en una gran cantidad de obras se muestran vulvas de aspecto más naturalista o que detallan genitales con detalle, como podemos comprobar en las siguientes obras: Candaudap, Applebroog (*Group P #3*), Smith (*Fountainhead*), Van Zyl, Ghisetti, Bidlo o Rama (*Cadeau (C.7)*).

Si nos centramos en la representación de los senos podremos recordar que los había grandes y exagerados, como los pintados por Tuymans, Jackson (*The demon*) o Chen (*Beach #105*); o de tamaño más discreto, como los retratados por Wunderlich, Morphesis o Burns. Asimismo, en muchas de las obras, por ejemplo, en las de Erlebacher, Wesley (*Hooties wife*), Wesselmann (*Study for bedroom painting #61*), Havekost o Rosenquist, contemplamos pechos redondeados y esféricos. Se corresponden con el ideal y parecen sortear tanto el paso del tiempo como el peso del órgano. También hallamos algún pecho de forma cónica en las obras de Jungwirth (*Aktfigur*), Jones (*Three in one*) o Wesselmann (*Study for seascape breast*); y pezones abultados en las de Jackson (*The demon*), Rosenquist o Van Zyl (*Pramberg*). Por último, cabe hacer referencia a las obras de Sutton, Bachli, Chapin, Oakes (*Squeeze*), Joffe (*Josephine topless*) o Singer (*The artist at work*), que muestran pechos de mayor edad, sin idealizar, caídos o con manchas.

Continuando con las nalgas podemos advertir que la mayor parte tienen un tamaño medio, ni demasiado gordas ni exageradamente flacas. Exceptuando, en un extremo las de Singer (*Grace*) y Eder, y en el otro la de Tuymans (*Bend over*). La mayoría tienen el culo redondeado, bien alto y una piel homogénea que no refleja imperfecciones. Así podemos verlo en las obras de Herrera (*Iris con guantes*), Delcol (*Nude from behind*), Chen (*Beach 169*), Kacere (*Ileana 82*) o Carnegie (*Sugar shack*). Cabe mencionar la pintura titulada *Botton* de Currin ya que representa un canon alejado del resto, una cadera de forma rectangular y un culo de mofletes poco desarrollados, bajos y cortos. Además, podemos ver traseros como los representados por Currin, Delcol (*Subscribers*), Úrculo o Fernández, cuyas carnaduras conforman hendiduras inocentes y tranquilizadoras, que bien podría pensarse que son de plástico. Contrastan con las representaciones de Neal o Carnegie, cuya oscura cavidad sí parece anunciar su contenido; partes pudendas que se hacen explícitas en las de Harvey y Jackson. Como decíamos en otro lugar, el ano puede ser contemplado tanto como objeto de deseo como de repulsión, tal vez como un deseo morboso en razón de su función excretora.

Todas las bocas seleccionadas para la muestra están pintadas y son carnosas. Aunque algunas se muestran de manera idealizada, como es el caso de las de Lartigue (*Lara*), Phillips (*Study for tongue*) o Minter (*Bullet*); mientras que otras eluden ese efecto mostrando imperfecciones, surcos

o incluso deformaciones, como vemos en las pintadas por Oakes (*Open*), Roosen (*Lack of power*) o Murphy. Por último, las piernas suelen ser largas, bien moldeadas, ni demasiado finas ni muy gruesas y completamente depiladas. En la única que observamos una anatomía más huesuda y tendente a marcar los tendones es en *Take me 4* de Duong.

Solamente un número reducido de obras muestran la cara de la protagonista. Otras incluyen parte del rostro, a menudo representando únicamente la zona de la boca, es decir, aquella parte de la cara frecuentemente asociada al placer sexual.

En general tienen cuerpos delgados, aunque también vemos anatomías más rellenas en las obras de Henning (*Blumenstillleben no.223*), Völkers (*Fine rib*), Sutton, Chapin, Singer (*Grace*), Eder o Plessen. Parte de las obras seleccionadas representan motivos que encajan bien con la idea de cuerpo deseable, joven. De hecho, la juventud de las representadas es de las características más reiteradas. Este tipo de representación se caracteriza por la delgadez de la protagonista que, sin embargo, no deja por ello de tener curvas. El cuerpo ideal es redondeado y flaco, pero sin marcar huesos, tendones, ni pieles, es decir, tiene una piel homogénea y tersa, con un color uniforme, sin pigmentaciones y sin marcas ni pelos. Es frecuente que las representaciones más idealizadas no muestren la vulva en detalle pero, sí tengan unos pechos voluminosos. A menudo coincide que aquellas que hacen ostentación de cuerpos más idealizados también son las que más evidentes resultan en cuanto a una actitud provocadora o exhibicionista.

En los apuntes teóricos hemos señalado diversas consideraciones acerca de los genitales o de los pechos esgrimidas a lo largo del tiempo. No obstante, de la observación conjunta de la muestra seleccionada para esta ocasión, se deduce que predomina su contemplación sexual.

Además, sobre la variedad de representaciones y matices relativos al cuerpo fragmentado, advertimos un interés por aquellas partes consideradas erógenas o eróticas. Pasemos a analizarlo en detalle. Las impresiones que producen las obras aquí seleccionadas varían mucho unas de otras. En algunas parece reflejarse una intención claramente provocativa, sexual; los motivos representados parecen meros fetiches eróticos cuya función estribaría en satisfacer al espectador. Aunque las obras de esta selección son fragmentos —a menudo resulta más sencillo discernir la actitud de la protagonista cuando se cuenta con un mayor número de datos—, en algunas podemos advertir, en razón de su pose, vestimenta, etc., una actitud exhibicionista y erotizada. Por ejemplo, en *Cut a way* de Jones, la visión de rayos x que permite visionar el cuerpo de la mujer a través de las capas de ropa hasta culminar en unas llamativas bragas verdes transparentes, parece funcionar en este sentido. Asimismo, la sensualidad y la mano próxima a la vulva en *Lace* de Caudle y en *Venus* de Koons, procura que veamos a sus protagonistas como objetos de deseo.

La indumentaria de cuero, así como la actitud de la protagonista de *Point of intrigue* de Arjan de Weger o la frontalidad y disponibilidad de la de *Artilugios de amor II* de Herrera; inducen a contemplarlas como proposiciones carnales. La banalidad y el carácter estereotipado de obras pop como las de Wesley, Wesselmann o Jones, inclinan a ver a sus protagonistas como meros fetiches sexuales. Asimismo, en otras obras la pose del personaje así como el tipo de físico, joven e idealizado, les confieren un aspecto de oferta carnal. Sin embargo, hay otro tipo de obras que transgreden este punto de vista al mostrar escenas recortadas de partes de la anatomía consideradas provocativas, pero retratadas al margen de las convenciones contemporáneas de lo bello o deseable. Mostrar cuerpos que se alejan del canon hace que los veamos de forma más humana, más natural y que su disponibilidad como objeto sexual sea menor que en las anteriores. Un ejemplo podrían ser los senos caídos, separados o con marcas que observamos en las obras de Sutton, Bachli, Chapin, Oakes (*Squeeze*), Joffe (*Josephine topless*) o Singer (*The artist at work*). La forma de tratar la carne y las formas anatómicas difieren de las más idealizadas, estas tienen pechos que caen por su peso, separados o puntiagudos y su piel es más carnal, vemos arrugas, manchas o pieles. Sus actitudes también son diferentes. Por ejemplo, comparemos la obra de Chapin con *Hockey night in Canada* de Valko. Ambas muestran parte de dos personajes con los brazos flexionados, pero mientras que la de este último se contorsiona para ofrecer sus pechos y llamar la atención, la de Chapin está encorvada hacia delante y tiene los brazos en jarras mientras que con las manos agarra su carne, no parece en absoluto preocupada por resaltar la belleza de su figura. Otro ejemplo podrían ser las nalgas celulíticas y poco redondeadas que pintan Singer (*Grace*) o Eder (aunque el trabajo de este artista no replantea los roles atribuidos a las mujeres, más bien explota la disponibilidad sexual erotizada), que se alejan notoriamente de representaciones como las de Kacere o de Bernadinis.

La impresión provocada viene, en parte, determinada por el modo de pintar el cuerpo y la piel. Por un lado, hallamos obras de factura realista que representan la superficie de la piel como un todo homogéneo, sin imperfecciones. Parecen personajes un tanto pasivos que se disponen a la mirada del espectador y aunque algunos no parezcan tener conocimiento de estar siendo observados, la falta de ropa opera frecuentemente sugiriendo posibilidades de tipo carnal. En este sentido, cabría decir que en algunas la intencionalidad es más neutra o menos evidente. A este respecto cabría señalar la obra de Oakes, quien pinta superficies que a primera vista podrían parecer semejantes a las recién comentadas, pero una mirada más atenta revela las imperfecciones de la piel, tales como granos, marcas o pliegues plasmados con detalle. Por otro lado, tenemos obras solucionadas con tintas planas, de factura pop y que tienen una apariencia moderna y decorativa que recuerda a la producción en masa. También hallamos representaciones que son más ambiguas, en las que se muestran cuerpos pero sin dejar claro con qué intención, si

es que la hubiere. En otras, el motivo seleccionado puede parecer semejante a las anteriores, sin embargo, el modo de representarlo, su forma o manera de pintarlo se distancia de la idea de lo deseable. Así, tenemos una variedad de obras que pintan la piel de manera pictórica, sin detenerse necesariamente en reflejar las cualidades de la misma y sin tratar de embellecer lo mostrado. Otras, más próximas al dibujo, sintetizan la superficie en una serie de líneas. La falta de idealización del cuerpo que observamos en algunos artistas como Büttner, Rodin, Wojaczek o Maggis, parece, al menos en parte, debida al estilo del artista. Mientras que, en otras ocasiones, posiblemente en el caso de Joffe, Dumas, Applebroog, Smith, Rama, Bachli, Chapin, Singer, Neal, Oakes, Roosen o Murphy, parece quizá también, en cierta medida, deberse a una intención consciente de mostrar otras imágenes de cuerpos de mujeres al margen de los modelos canónicos. Son fragmentos que muestran esos otros, esos otros pechos, nalgas, bocas, etc., que frecuentemente carecen de visibilidad. Además, en obras como las de Messenger, Lucas, Golden, Elettra Tam, Rosler, Yamaguchi, Bourgeois, Milson o Roosen, también parece reflejarse una intencionalidad crítica hacia la consideración de las mujeres como carne erótica. Estas obras pensadas desde presupuestos críticos o innovadores producen escenas que se alejan de los convencionalismos. En estos casos, la Mujer ideada como un cuerpo fragmentable en razón de una voluntad ajena, se trastoca para inventar nuevas perspectivas. Puede ser un modo de aportar visibilidad a planteamientos que cuestionan la cosificación del cuerpo sexual de las mujeres. En muchas obras podemos comprobar que son las mujeres artistas quienes crean más versiones alternativas o disidentes con el modelo deseable estereotipado, proponiendo así alternativas a las visiones hegemónicas que, por lo general, responden al deseo del Varón tipo. Por otro lado, desde el feminismo y el campo del arte, artistas como Judy Chicago o Miriam Schapiro, han reivindicado una iconografía vulvar<sup>85</sup> que pone de relieve las especificidades de las mujeres, aquello que las diferencia de los varones, como puede ser la vulva, la menstruación o el embarazo. El objetivo sería revalorizar aquellas partes anatómicas o experiencias de las mujeres que habían sido denostadas y hacerlo desde una sensibilidad “femenina” que se suponía exclusiva de las mujeres. Querían dotar de poder simbólico a los genitales de las mujeres y eliminar los sentimientos de culpa o vergüenza acumulados históricamente. Este tipo de percepción ha sido acusada de esencialista y se le ha reprochado que las imágenes que produce sean susceptibles de ser asimiladas por la ideología patriarcal, perdiendo así su poder; así como de mantener la ideología tradicional asociada a las mujeres, pero esta vez desde el signo positivo.

---

<sup>85</sup> Se denomina *Cunt Art* a una práctica artística originada en los 70 que buscaba ensalzar los valores femeninos y la imaginería vulvar, que han sido denostados a lo largo de la historia de Occidente. Una parte de este tipo de obras se produjo en el proyecto *Womanhouse* (1972) dirigido por Judy Chicago y Miriam Schapiro. Se ha criticado el esencialismo o la falta de crítica al asumir determinados valores asociados a lo femenino.

Hemos analizado un total de 250 obras, una portada y una viñeta cómica. 99 de las obras han sido realizadas por 73 artistas mujeres, mientras que 150 han sido producidas por 99 artistas varones. La obra que resta hasta las 250 es una colaboración entre una mujer y un varón (Ida Tursic y Wilfried Mille). Aproximadamente el 60,25 % de la obra analizada es de autoría de varones y el 39,75 % lo es de mujeres. En definitiva, podemos decir que hemos advertido diversos matices a la hora de representar del cuerpo fragmentado, si bien no siempre se distinguen con claridad o se conjugan entre sí. Por un lado, hemos analizado obras que parecen meros fetiches eróticos cuya intención es potenciar la libido. Por otro lado, hemos incluido representaciones más ambiguas, que mostrando zonas similares no recurren a la tipificación de actitudes ostensiblemente seductoras. Por último, cabe señalar aquellas obras que plantean a una revisión o crítica del estereotipo, o aquellos intentos por aportar visibilidad a cuerpos que habitualmente no la tienen. Recordemos que estas últimas suelen ser obra de mujeres.

Las obras que hemos analizado a lo largo de este capítulo son todas ellas fragmentos en los que la mirada se detiene sobre aquellas zonas susceptibles de promover el deseo sexual. Imágenes fetichistas donde la distancia es eliminada mediante un recorte o zoom sobre la parte deseada. Fragmentar el cuerpo a menudo es un mecanismo para recabar la atención sobre dicha forma, un medio para desviar el interés del cuerpo considerado en su totalidad para centrarse exclusivamente en el objeto de deseo. No es una mujer particular sino un sexo, unas nalgas, unos pechos, unas piernas o una boca lo que atrae la atención de quien contempla. El primer plano, la proximidad, puede contemplarse como una aproximación a lo real al margen de los subterfugios que la mirada impone, una visión directa no edulcorada. O como decía Bellmer en la cita con la que abríamos el capítulo, la fragmentación del cuerpo sería de utilidad para desvelar “sus verdaderos contenidos” (Bellmer, 2010: 44). Pero este tipo de interpretación sobrestima las convenciones estilísticas que afectan a la disposición del objeto representado en la imagen y, sin embargo, vela los presupuestos ideológicos que subyacen al deseo reiterado por fijar la mirada en determinadas partes de la anatomía. Una aproximación que no describe ya estilos, pero sí determinada forma de abordar el cuerpo de las mujeres, eludiendo sus identidades y consagrando una parte por el todo. En este sentido, podemos advertir que la mayoría son fragmentos anónimos cuyos títulos utilizan genéricos como: *American tan*, *Brown woman in half slip*, *White cotton panties*, *Female abstraction*, *Nude with necklace*, *Torso* o *La poupée*. Es decir, no hacen referencia a personas particulares. Únicamente en catorce de las 250 obras analizadas, es decir en un 5,6%, observamos nombres propios en el título o referencias a una persona en particular. Son *Portrait of the artist*, *Natalia Fabia* de Barber, *Giovanna* y *la flor* de Rizzoli, *La Cicciolina* de Strik, *Julie de Hull* de Harvey, *Visions of Cody* de Jackson, *Valerie II 89* y *Ileana 82* de Kacere, *Kerstin* de



García Mozos, *Ramona* de Chapin, *Iris con guantes* de Herrera, *Grace* y *The artist at work* de Singer, *Josephine topless* de Joffe y *Lara* de Hubert de Lartigue.

Sin embargo, mentar un nombre propio en el título no conlleva necesariamente la individualización de la representada. Por ejemplo, las mujeres retratadas por Kacere a pesar de tener nombres diferentes parecen más próximas a un tipo específico que a mujeres particulares, además, no olvidemos que se acompañan de un número, lo cual implica cierta cosificación o serialización. Tampoco la *Giovanna* de Rizzoli o *Julie* de Harvey parecen más individualizadas. Por el contrario, los personajes representados por de Singer y Chapin resultan más verosímiles como cuerpos particulares.

El fetichista, abusando de la sinécdoque, representa una parte por el todo reduciendo el conjunto a aquel rasgo u órgano que alienta su libido. Gil Calvo aduce que “el voyeur fetichista es un cirujano imaginario, que mentalmente amputa órganos y miembros femeninos para poder contemplarlos en toda su erótica funcionalidad” (1991: 109). Seccionar el cuerpo en fragmentos permite eludir su humanidad y poder, así, hacer usufructo del pedazo deseado pudiendo, de este modo, el carnicero obscuro recrear su propia cámara de los horrores en su imaginario. Bataille afirma que las mujeres “han tenido que convertirse en objetos para que exista el erotismo” (Puleo, 2003: 247). El soberano sin reino se verá en la tesitura de tener que subarrendar una reducida parcela de carne donde ejercer su denostada autoridad. El marco legal contemporáneo exige igualdad jurídica para todas las personas haciendo ilícito el sometimiento por la fuerza de cualquier ciudadano, en esta tesitura la sociedad de mercado oferta, bajo pago, la posibilidad de reducir físicamente a objeto sexual a un sector de mujeres, pudiendo así el transgresor contemporáneo adquirir su trocito de cielo... o de infierno. Lucie-Smith afirma que voyeurismo, impotencia y sadomasoquismo “están notablemente relacionados” (1992: 194) e identifica al artista como un mirón que adolece de impotencia. Esta observación la hace extensiva al arte occidental alegando que “hay muchas evidencias para demostrar que el arte erótico europeo no es sólo voyerista, sino también intrínsecamente sadomasoquista” (1992: 194). Las imágenes de mujeres sexualmente dispuestas posibilitan al espectador fantasear con situaciones en las que él es el protagonista. Frascara reflexiona sobre el potencial de la imagen afirmando que “usar recursos da a la gente una sensación de libertad, control y poder (...) lo importante no es el uso (...) sino las sensaciones” (1999: 94). Esta aserción del diseñador nos sirve para reflexionar acerca del voyeur y de su relación con las imágenes que observa en galerías, museos o libros. En este contexto, el artista así como el espectador, se convierten, en virtud de la proximidad con el objeto de deseo, en cierto tipo de voyeurs. Penetran en un área, que podemos denominar como distancia íntima, cuyo cometido es satisfacer, al menos, la libido visual.

La cosificación de las mujeres no es exclusiva de la cultura popular y los medios publicitarios, sino que el campo del arte también reduce a la Mujer a objeto. Por ejemplo, Yves Klein las utilizó como útiles para elaborar sus obras, así, a través de la cosificación del cuerpo las mujeres son reducidas a instrumentos y el producto resultante fetichizado.

## 7. EL AUTOEROTISMO: LA MASTURBACIÓN COMO PRÁCTICA HEDONISTA

Tras observar el gran número de obras referentes a mujeres que ofertan sus cuerpos como objeto de satisfacción erótica, nos hemos propuesto estudiar el modo en el que son representados aquellos personajes que disfrutan de su propio cuerpo —si es que este fuera el caso—. En este capítulo vamos a analizar obras protagonizadas por sujetos mujer cuyos genitales adquieren una presencia relevante. En muchas de estas escenas podemos ver cómo la protagonista aproxima una o ambas manos a su vulva. Este tipo de gesto puede, a grandes rasgos, interpretarse de dos maneras. Por un lado, pueden ser vistas como mujeres que acarician sus genitales con objeto de disfrutar de su sexualidad. Por otro lado, pueden contemplarse como insinuaciones de tipo carnal, proposiciones explícitas de figuras que se expresan a través de su expresión corporal. No obstante, cabe recordar la ambigüedad que caracteriza al arte contemporáneo, pudiendo muchas de ellas mostrar enunciados paradójicos o incluso contradictorios.

A lo largo de la historia de Occidente este tipo de representación ha estado vedada en la escena pública, circunscribiéndose al ámbito privado o a círculos clandestinos. No obstante, en la actualidad, aunque no son imágenes cotidianas o muy comunes en pintura, sí es posible encontrarlas. Una serie de cambios, entre los que cabe señalar un cambio de mentalidad, posibilita que este tipo de producción no sea relegada a salas custodiadas o cuartos oscuros y puedan ser contempladas sin distinción. El tabú relativo a la plasmación —y ejercicio— de este tipo de prácticas parece superado en la actualidad, al menos por una gran parte de la población. Sin embargo, y dado que el tema que ahora nos ocupa es el placer sexual que las mujeres obtienen de manera autónoma, antes de comenzar el análisis de las obras vamos a realizar un breve repaso en lo referente a la elaboración y consideración históricas del placer sexual de las mujeres.

Durante muchos siglos este disfrute, cuando ha sido reconocido, se ha circunscrito al del Varón, dependiendo de la actividad de este. No obstante, su consideración ha sido variable y su legitimidad ha estado estrechamente unida a las funciones procreadoras que se le han atribuido. Por ejemplo, durante la Edad Media se concebía la sexualidad de las mujeres como insaciable e

incontrolable, las mujeres eran el equivalente al sexo; sin embargo, en época victoriana serán ideadas como seres asexuales carentes de deseo (Fernández, 1993: 72).

Al margen de las funciones genésicas, los placeres corporales derivados de la manipulación de los genitales eran pecado para el cristianismo y suponían la condena del alma, esta condena de orden moral dará paso a otra de índole científica que postula que la masturbación es la causante de enfermedades varias, como más adelante veremos.

Durante largos periodos y al amparo del cristianismo, el único modo legitimado de sexualidad ha sido el “coitocentrismo reproductor” (Osborne; Guasch, 2003: 1). La liberación sexual comenzó en la década de los sesenta del siglo XX posibilitando una escisión entre sexualidad y reproducción, en gran medida posibilitada por las técnicas anticonceptivas. Es más, los avances de la medicina harán posible la vetusta quimera cristiana, la concepción en ausencia de prácticas sexuales.

El ejercicio sexual sin descendencia, así como la descendencia sin sexo, son ahora realidades factibles. En 1966 Masters y Johnson publicaron *Human Sexual Response*, texto donde defendían que el clítoris era el órgano principal para la obtención de placer en las mujeres (Osborne, 1993: 195). Este tipo de planteamiento fue importante porque con anterioridad el único goce legítimo había sido el vaginal y las mujeres que no alcanzaban el clímax por esta vía eran diagnosticadas de frigidez. Además, el placer de las mujeres deja de concebirse circunscrito a la fricción del pene y se cuestionan las diferentes opciones sexuales y formas de establecer relaciones, se desvincula el sexo de los fines reproductivos. No obstante, continúan trabajando en “en aras de la realización conyugal” (Sohn, 2006: 108-14), de modo que el vínculo erótico se considera la base de esta unión.

La atención que se ha dedicado al clítoris ha variado a lo largo del tiempo en razón de la función atribuida. Se tiene conocimiento de su existencia desde antiguo, así, la primera persona en hacer alusión al clítoris fue el médico Rufo de Éfeso (S.I-II d.C). Mientras que en 1559 Renaldo Columbus se jactó de haber descubierto este órgano en *De re anatomica* y su sucesor Gabriele Falloppio haría lo propio. Ya en el siglo XVII Caspar Bartholin rechazaría las afirmaciones de ambos para alegar que este órgano se conocía desde el s. II d.C. y en este mismo siglo, también De Graaf estudiaría dicho miembro. Blackledge argumenta que desde esta época hasta el s. XX los conocimientos que acerca del clítoris se tenían se desestimaron en función de la concepción que se tenía sobre el placer. Cuando estos autores investigaban sobre el clítoris, el orgasmo se consideraba necesario para la concepción y el placer dentro del marco conyugal era permisible. No obstante, a finales del s. XVIII el orgasmo se contemplaría como innecesario y con ello el órgano que lo producía (Blackledge, 2005: 134-5). Hacia el s. XVIII se da un cambio de paradigma, siguiendo a Laqueur se inventa el sistema de dos sexos. El sistema de sexo único había sostenido durante siglos —si bien con detractores— la analogía entre hombres y mujeres, sus órganos y

simientes, considerando el orgasmo necesario para la concepción. Con el advenimiento de este nuevo régimen los sexos pasarán a definirse como ontológicamente diferentes y el “pretendido desapasionamiento de la mujer” (Laqueur, 1994: 259), la carencia de orgasmo “pasó a ser protagonista en el juego de las nuevas diferencias sexuales” (ídem.: 259). La impasibilidad y la frigidez de las mujeres se vieron entonces como aspectos congénitos y el ideal de Mujer se identificó con la madre carente de pasiones propias, la sexualidad de la Mujer burguesa será estrictamente reproductora.

Este debate se mantendrá durante el s. XX, en cuyo transcurso se hablará largo y tendido sobre la frigidez de las mujeres. Asimismo, se observa en este periodo un cambio de paradigma, de la religión a la ciencia. Durante los s. XVIII y XIX la iglesia pierde la influencia social de la que había gozado durante siglos y en su lugar se asienta la ciencia, de pretensión objetiva. La Revolución francesa, junto con la Revolución Industrial, posibilita un cambio de modelo epistemológico, del religioso al científico. Hasta el s. XIX el control de la sexualidad había girado en torno a la figura del sodomita e incluía aquellas prácticas que no estaban destinadas a la procreación y que se consideraban *contra natura*. Sin embargo, en lo sucesivo, aquellos comportamientos clasificados como pecados “son transformados en enfermedades” (Osborne; Guasch, 2003: 6) pasando a ser el sodomita un perverso. Se impone una noción burguesa de sexualidad procreadora inscrita en la biología, los nuevos ideólogos ya no se refieren al supremo para fundamentar sus doctrinas sino a la ciencia y la naturaleza, de apariencia objetiva.

No obstante, como tendremos ocasión de comprobar, la Razón no es siempre razonable (Osborne; Guasch, 2003: 6-9). “Fueron la «sexualidad femenina» y la «locura masturbatoria» las que simbolizaron esta medicalización del sexo” (Plummer, 1991: 170). A partir del s. XVIII la práctica masturbatoria pasó a considerarse no solo un pecado moral, la ciencia médica la concebirá como causante de males varios, idea que se mantuvo vigente hasta la segunda mitad del diecinueve (Vázquez García; Seoane Cegarra, 2004: 835-9)<sup>86</sup>. Nicholas Francis Cooke (1829-85) en *Satan in society* (1871), supuestamente avalado por datos científicos, describía la tendencia natural de la Mujer al “onanismo criminal” (Dijkstra, 1994: 74) y confirmaba los efectos degenerativos que la masturbación causaba en quienes la practicaban, agotando las energías del cuerpo.

El “autoabuso” era considerado causa de enfermedades como la histeria o la ninfomanía (Vázquez García; Seoane Cegarra, 2004: 854). La palabra onanismo fue acuñada en el s. XVIII por un médico inglés, Becker, quien publicó un libro bajo el título *Onania y el pecado atroz de la autocomplacencia* (1710) y posteriormente Tissot escribió *El onanismo* (1758). Este apelativo hace referencia al *pecado de Onán*, que según relata la Biblia y siguiendo la ley mosaica, contrajo

<sup>86</sup> En el caso español, esta campaña sería más tardía que en otros países europeos como Francia o Alemania.

matrimonio con la esposa de su difunto hermano. Como no deseaba tener descendencia practicaba el *coitus interruptus*, y por ello Dios lo castigó con la muerte. Bishop, entre otros, consideran este término incorrecto ya que el pecado por el que Onán fue castigado no fue la masturbación sino su negativa a procrear (1996: 126-7). Retomando la consideración de esta práctica en la medicina, podemos señalar que el médico Samuel-Auguste Tissot se ocupó especialmente de la masturbación de los varones, mientras que a las mujeres se dedicaría Bienville en *La Nymphomanie ou Traité de la Fureur* (1771)<sup>87</sup>. Estas eran consideradas de manera disimétrica, mientras el “vicio solitario” abocaba a los varones a un estado de debilidad, en las mujeres producía una “sobreexcitación” (Vázquez García y Moreno Mengíbar, 1997: 434). De modo que los varones perdían aquellos rasgos que caracterizaban a su género mientras que las mujeres se virilizaban, así, la práctica masturbatoria ponía en cuestionamiento la división sexual polarizada (Vázquez García, 2010: 18). En este contexto la actividad sexual dirigida hacia una misma es calificada como depravada y se pretende erradicar su práctica, el “vicio” de las mujeres derivaría en ninfomanía. Desde la ciencia médica los alienistas atribuyeron estos males a fenómenos ambientales<sup>88</sup>, mientras que los frenólogos se remitirían a causas de origen biológico, constitutivo (íd.: 20). Así, en el siglo XIX el clítoris —o su disfrute— se consideró causante de males tan variados como excéntricos, entre los que se cuentan “los sofocos, la ictericia crónica (...) la incontinenencia, las hemorragias uterinas, la histeria y la manía masturbatoria” (Blackledge, 2005: 136); cuya cura se pretendía mutilando los genitales<sup>89</sup>. Isaac Baker Brown<sup>90</sup>, cirujano en una clínica de Londres, practicó la clitoridectomía durante más de una década, mientras que otros la recomendaban para evitar la masturbación, que en palabras del médico Tissot afectaba a las mujeres de forma infame, “«privándolas de su modestia y raciocinio, las degrada al nivel del más lascivo de los animales»” (íd.: 136)<sup>91</sup>. Entre las prácticas que figuran para evitar la masturbación de las mujeres podemos citar los enemas de agua caliente, la cauterización del clítoris o la aplicación de sanguijuelas en el sexo. Iglesias Aparicio (2003) sostiene que la extirpación del clítoris es un método de control sexual cuya función es mantener a las mujeres

<sup>87</sup> Esta obra no se tradujo al español, pero sí se tradujeron otras que recogían su planteamiento como *Extravíos secretos o el onanismo en las personas del bello sexo* (1831) de Doussin-Dubrenilo o *Estudio médico-filosófico del onanismo en la mujer* (1883) del Dr. Pouillet (Vázquez García, 2010: 18).

<sup>88</sup> Tanto el exceso como la carencia de relaciones sexuales estaban consideradas como causa de ninfomanía (Vázquez García, 2010: 20).

<sup>89</sup> Estas enfermedades también se trataban extrayendo ovarios sanos (Blackledge, 2005: 136).

<sup>90</sup> En 1866 publicó un libro titulado: *On the curability of certain forms of insanity, epilepsy, catalepsy, and hysteria in females*.

<sup>91</sup> Por el contrario, la medicina renacentista había postulado que la retención del semen podía tener efectos perniciosos para la salud, más aún en el caso de las mujeres que, además, podían retener la sangre de las menstruaciones. Recordemos que ya desde Aristóteles la Mujer era considerada un Varón imperfecto que por una falta de calor sería incapaz de operar la transformación de la sangre en semen. Esta teoría coexistió con otras de influencia hipocrática o galénica que defendían la existencia de dos simientes. Estas contenciones eran consideradas como la causa de un gran número de enfermedades o dolencias. Como remedio se proponían una serie de terapias, entre ellas estaban el coito o el suministro de medicamentos caloríficos o la manipulación de los genitales de las pacientes por parte de las comadronas.

sometidas al rol de género que les adjudican dentro de un sistema patriarcal y androcéntrico. Deseo y placer tienen un potencial subversivo que amenaza la estabilidad del orden social, es por ello que las sociedades establecen códigos normativos de regulación al respecto (Osborne; Guasch, 2003: 2-3). En la España del s. XIX los higienistas consideraban el matrimonio como el último remedio para evitar el onanismo, práctica que amenazaba especialmente a aquellas que no tenían relaciones (Vázquez García; Seoane Cegarra, 2004: 855)<sup>92</sup>. En este sentido se ha interpretado el clítoris como un órgano perturbador que podría masculinizar la conducta femenina, hacer a las mujeres autosuficientes y rechazar el yugo patriarcal. El “pequeño pene” podría devenir en el falo de las mujeres.

Maines en su investigación acerca de los medios técnicos para conseguir orgasmos en las mujeres, recuerda cómo desde el s. IV a.C. la medicina occidental ha tratado a mujeres consideradas enfermas de histeria, dolencia que se pensaba era una enfermedad del útero causada por la falta de gratificación sexual o de coitos. Dicha enfermedad se aliviaba a través de masajes genitales hasta el orgasmo, definidos “en condiciones clínicas como las crisis de una enfermedad, el *paroxismo histérico*” (Maines, 2010: 24) o prescribiendo el coito con el marido —lo que no siempre “*curaba la enfermedad*” (id.: 24)—; para eliminar fluidos retenidos. Esta práctica se extendió desde Hipócrates hasta la segunda década del s. XX. Los medios tecnológicos que se utilizaron para aliviar dichas dolencias abarcan desde el masaje manual, a los baños o chorros o de agua, hasta los vibradores eléctricos. Como no había penetración se pretendía que estos tratamientos médicos no tenían un carácter sexual. A finales del s. XIX el vibrador “apareció como instrumento médico electromecánico” (id.: 23). Esta tecnología hizo posible mecanizar una tarea que de otro modo requería mayores esfuerzos y tiempo, posibilitando, asimismo, obtener mayores ingresos a los doctores. Con el tiempo y los adelantos técnicos estos aparatos fueron reduciendo su tamaño, peso y coste, fabricándose para la venta a individuos particulares. De este modo las mujeres pudieron adquirirlos para utilizarlos en sus hogares en lugar de acudir a la consulta del médico.

La autora data en 1899 el anuncio más antiguo que conoce de un vibrador. Hacia 1930 los vibradores desaparecen de las revistas domésticas. Maines argumenta que el hecho de dejar de considerar estos aparatos como “una medida meramente terapéutica” (id.: 130) contribuyó a su desaparición de las revistas. Cuando reapareció, hacia 1960, lo hizo como un juguete sexual. Sin embargo, cuando estos instrumentos aparecen en “películas eróticas no se trata de vibradores auténticos, sino que lo que se muestran son tranquilizadores dildos vibrátiles con forma de falo, sugiriendo que la máquina no es más que un sustituto del pene” (id.: 144).

---

<sup>92</sup> La *Higiene del matrimonio* (1853) de Pedro Felipe Monlau, fue un manual de higiene muy popular y editado en España.

En cuanto a la histeria, Maines denuncia que lo que se consideraba enfermedad no era sino, fundamentalmente, el funcionamiento natural de la sexualidad de las mujeres, cuyas particularidades se obviaban bajo el modelo androcéntrico de sexualidad, esto unido a la prohibición de masturbarse ocasionaba dicho malestar. Según el “paradigma androcéntrico de la sexualidad” (íd.: 134) el único modelo de sexo lícito era aquel en el que el varón penetra vaginalmente a la mujer hasta obtener el orgasmo. Las mujeres que no obtenían dicha gratificación mediante este método eran consideradas enfermas, frías o anormales. Maines insiste en señalar que este modelo de sexualidad ha obviado sistemáticamente que la mayoría de las mujeres llegan al orgasmo mediante la estimulación del clítoris y no de la vagina. De forma que desde la medicina se construye a las mujeres como enfermas por la incompreensión de su sexualidad y el deseo de acomodarlas a los parámetros androcéntricos heterosexuales. Reconocer que la penetración vaginal no era el principal método de gratificación para las mujeres cuestionaba la construcción del sexo alrededor del pene y del placer del Varón.

Por otro lado, la voluptuosidad irrefrenable de las mujeres no ha sido exclusivamente atribuida al clítoris, sino que se han esgrimido hipótesis variadas. En el s. XIX fue desarrollándose la idea de que los ovarios determinan el comportamiento de las mujeres, estando estas sujetas a sus gónadas. A mediados del mencionado siglo se defendió que la liberación del óvulo —teoría ovular— causaba la menstruación, momento pensado como el de mayor fertilidad y deseo venal en las mujeres. Hacia la década de 1870, con el propósito de solucionar enfermedades de la conducta tales como la histeria, la libido excesiva o dolores varios, comenzó a practicarse la extirpación de ovarios sanos (Laqueur, 1994: 199-300). A lo largo del s. XIX la histeria se definía de forma negativa, considerándose una enfermedad de las mujeres. Desde el discurso médico se definía a las histéricas como seres egoístas, peleones, con un carácter excesivamente enérgico o incluso una moral degenerada (Iglesias Aparicio, 2003: 114). Así, las jóvenes que eran diagnosticadas con este desorden recibían la atención de la familia y se veían libres de realizar tareas que de otro modo les hubiesen asignado en función de su sexo. Iglesias Aparicio plantea que la conducta de estas mujeres podría ser una forma de negarse a desempeñar los roles pasivos que les asignaban por defecto. Con la introducción de las tesis del ginecólogo William Blair Bell (1916) los ovarios se desplazan a favor de la influencia de la totalidad de las secreciones internas en la formación de la feminidad (Fausto-Sterling, 2006: 191-2). Para este autor “los ovarios y otras glándulas endocrinas” (íd.: 192) determinaban las conductas consideradas propiamente femeninas y aquellas que operaban al margen del rol de género eran seres contra natura. Parfraseando a Bell, el estado psicológico de una mujer dependía de estas excreciones internas. Eugen Steinach, médico y fisiólogo, pensaba que las hormonas “mismas exhibían antagonismo”

(íd.: 192) sexual, siendo femeninas o masculinas, estrógenos o andrógenos. Sterling prefiere denominarlas hormonas esteroideas y apunta que, si bien estas afectan al desarrollo sexual, sería más correcto conceptualizarlas como hormonas del crecimiento (íd.: 234).

Tras este desarrollo acerca de la concepción negativa del placer de las mujeres, podemos encontrar, en las primeras décadas del s. XX un par de obras donde se ponía en cuestión los efectos negativos que se atribuían a la masturbación (Sohn, 2006: 119), práctica que desde el s. XVIII había resultado duramente vituperada (Weeks, 1993: 50). Nos referimos a *Sexualpathologie* (1917) de Magnus Hirschfeld y *Onanie und Homosexualität* (1917) de Wilhelm Stekel. La ideología que se circunscribe a la masturbación se irá modificando a lo largo del siglo XX, de modo que a partir de la segunda mitad de siglo su práctica será admisible y desde los setenta se transforma para algunos sexólogos en un prerrequisito para acceder al orgasmo (Sohn, 2006: 119) y como el medio más eficaz para la “descarga sexual” (Weeks, 1993: 50).

Entre aquellos que consideraron el orgasmo como algo positivo podemos citar a Wilhem Reich, quien pensaba que el sexo puede operar como un “instrumento de cambio social revolucionario” (Osborne; Guasch, 2003: 10). Sería bajo esta concepción una energía positiva reprimida por las autoridades para mantener el control sobre la población. Para este autor el orgasmo tenía una función terapéutica, eliminaba las tensiones y regulaba la energía, no obstante, su retención podría derivar en neurosis (Blackledge, 2005: 266). Podemos también referirnos a Herbert Marcuse, quien en *Eros y civilización* (1968) afirmaba que las personas están naturalmente orientadas hacia el placer, sin embargo, la cultura actúa represivamente abocándolas al trabajo. Este autor esperanzado respecto al progreso tecnológico vaticinó que cuando las necesidades materiales dejaran de ser un impedimento la sociedad se transformaría en un entorno lúdico y hedonista. Este tipo de cualidades las identificaba con el *Eros* y las asociaba a lo femenino, ligando este hipotético futuro con el mito del matriarcado (Puleo, 1992).

Continuando con la investigación acerca del placer sexual, cabe citar las investigaciones sobre la homosexualidad de Alfred Kinsey, que cuestionan la identificación de las prácticas sexuales con la identidad sexual. A mediados del s. XX este zoólogo realiza unas investigaciones en materia sexual cuyo objetivo ha dejado de ser la clasificación de las prácticas como normales o desviadas; se aleja del marco conyugal y de las premisas procreadoras para centrarse exclusivamente en el aspecto hedonista. A través de encuestas investiga los métodos mediante los cuales las personas consiguen gratificación sexual. Este autor rechaza el planteamiento freudiano sobre la sexualidad de las mujeres, concibe ambas, la de varones y mujeres como similares, comparten las mismas “fases psicológicas (excitación, clímax, detumescencia)” (Sohn, 2006: 111), de lo cual deduce que las diferencias observables son causadas por una socialización diferencial. En referencia a los



orgasmos de las mujeres cabe señalar la distinción de Freud entre la estimulación del clítoris, considerada infantil, y la penetración vaginal, ideada como la sexualidad legítima de la mujer adulta normal. Shere Hite también pone en entredicho las tesis freudianas concernientes a la sexualidad de las mujeres, rechazando que esta se halle circunscrita a la vagina y a la procreación, y destaca la manipulación clitoridial como medio para alcanzar el orgasmo (íd.: 111). Sin embargo, esta idea tuvo una fuerte influencia y se convirtió “en el paradigma dominante de la sexualidad femenina, que iba a perdurar hasta bien entrado el decenio de 1970” (Maines, 2010: 134).

La revolución sexual y los logros del movimiento feminista posibilitaron a finales de los años sesenta que las relaciones entre los sexos fuesen reconsideradas. Como hemos mencionado anteriormente, en la década de los sesenta Masters y Johnson reivindicaron el papel del clítoris como órgano para producir placer. Sin embargo, en los ochenta se observó un retorno a los valores de la familia tradicional, propiciado, según Osborne, por varios factores entre los que destaca el desencanto de la revolución sexual o las enfermedades venéreas. Dentro de este contexto sitúa el descubrimiento del Punto G, denominado así en honor al ginecólogo alemán Ernst Gräfenberg, para referirse a un punto de la vagina extremadamente sensible. Osborne señala que este descubrimiento puede ser esgrimido para legitimar la relación heterosexual vagina/pene y desestimar la estimulación del clítoris (1993: 206-13). Siguiendo a Jeffreys, también De Diego cuestiona la revolución sexual aplicada a las mujeres. El ideal de la frigidez de las mujeres es abandonado en beneficio de una sexualidad entendida en términos de salud, una práctica beneficiosa para todos; sin embargo, la sexualidad del Varón no se modificaría, sino que “más bien pretendió que las mujeres participaran con entusiasmo en sus deseos” (Diego de, 1992: 104). Hipótesis esta que parece corroborarse en algunas obras de la muestra. Tal y como hemos tenido ocasión de comprobar hasta el momento, existe una amplia oferta visual de representaciones de personajes mujer aparente dispuestas para satisfacer la libido del espectador. Esta autora observa aquella recién proclamada no frigidez como nuevo motivo de presión y añade que la ausencia de deseo en las mujeres no es sino una elaboración de los varones y por tanto su reconocimiento debiera ser algo natural y no una revolución. “Los hombres nos inventan frígidas, los hombres nos construyen sexuales” (Diego de, 1992: 105), en consonancia con los intereses del momento. Esta revolución sexual se enmarcaría dentro de la relación heterosexual donde el marido iniciaba a la mujer, así “el derecho al propio cuerpo era sólo la obligación al placer del otro” (íd.: 106). Aquellas mujeres que mantenían relaciones al margen de lo estipulado, de “manera gratuita”, así como las prostitutas, eran consideradas desviadas. Las enfermedades de transmisión sexual se veían como transgresiones “de las normas físicas y morales” (íd.: 106). Esta revolución sexual operaba según Weeks en un doble contexto, por un lado, respondía a las

demandas sexuales de los varones y, por otro, se insertaba en una “organización capitalista del mercado de trabajo y del consumo” (Weeks, 1993: 55). Weeks, siguiendo a William Masters, plantea que ante el debilitamiento de vínculos sociales que se da en la sociedad de consumo las personas tienden a buscar un sustituto de las mismas en los “vínculos sexuales” (í.d.: 58), sin embargo, estos son “notoriamente frágiles” (í.d.). La pareja heterosexual es vista como aquel lugar donde autorrealizarse, donde buscar la felicidad. Este autor, retomando la crítica a la liberación sexual de los años sesenta señala que, a falta de ideales políticos o morales, esta se convierte en “sinónimo de autoexpresión individual” (í.d.: 383) donde los deseos individuales y la exaltación de la belleza física se antepone a consideraciones de índole social.

El revolucionario se transforma en libertario, o utilizando la terminología de Puleo en transgresor, libertad sexual se convierte en el equivalente de libre satisfacción del deseo propio.

En correspondencia con ciertas transformaciones sociales acaecidas a lo largo del s. XX, el sociólogo Anthony Giddens (1998) propone una acepción del amor que surge otorgando un lugar central al nuevo papel de las mujeres en la sociedad y a la revolución sexual de mediados de siglo, propiciada a su vez por un cambio en la concepción de la sexualidad, que este autor denomina como “sexualidad plástica”; por el progresivo reconocimiento y tolerancia de la autonomía sexual de las mujeres y de la homosexualidad. Sexualidad y procreación se conciben como fenómenos diferenciados, lo que tendrá una gran importancia, en la medida en la que el sexo deja de estar necesariamente vinculado a la generación (Giddens, 1998: 33-5). Estas transformaciones y avances científicos posibilitarían unas prácticas sexuales y relaciones más democráticas. En este contexto sitúa Giddens el “amor confluyente” por oposición al amor romántico. Nos interesa señalar cómo dentro de este concepto el amor no es concebido como la búsqueda de una mitad ideal ni de un doble especular, sino que las personas son entendidas como unidades completas en sí mismas.

La ideología sexual cumple un papel muy importante a la hora de atribuir una identidad sexual a las personas, ya que interpretamos el cuerpo desde una serie de supuestos. La asignación de un “sexo biológico” (Méndez, 2004: 21) actúa como garante a la hora de “presuponerle una identidad social y sexual” (í.d.: 21) a una persona, estipulando roles diferenciales en función del género. Otra presunción es la asociación de la sexualidad con la procreación y su cometido último como perpetuación de la especie, dando lugar a una interpretación de la sexualidad heterosexual obligatoria y naturalizada.

La naturaleza ha sido esgrimida para justificar posiciones antagónicas como la agresividad natural o la socialización, la bondad o la maldad; pero “al parecer, hay tantas naturalezas como valores

opuestos” (Weeks, 1993: 108). Esta noción de naturaleza se ha utilizado en numerosas situaciones para fundamentar una ideología sexual inamovible. Monique Wittig considera la heterosexualidad como el pilar sobre el que se construyen los dos sexos polarizados, alegando que la no hegemonía de esta categoría conllevaría a la identificación del sexo como un derivado de la sexualidad (Izquierdo, 1998: 27). Los diversos modos en que la sexualidad se elabora dentro de un conjunto más amplio, social, económico, político o religioso, producen una idea del sexo; tesis que es también sostenida por Laqueur. Siguiendo a Foucault, afirma: “todo es género, dado que el propio sexo es construido” (Izquierdo, 1998: 66). Considerar el sexo y la sexualidad desde el análisis de estos autores posibilita replantearse aquellos tópicos que atañen a las prácticas sexuales de las mujeres. Los planteamientos que hemos venido exponiendo van haciendo posible el reconocimiento y legitimación de la masturbación y del placer. En la actualidad podemos decir que es una práctica reconocida por la mayoría, aunque la estimulación de los órganos genitales de las mujeres se acostumbra a rodear de un halo de secretismo que no tiene parangón con los de los varones.

En cuanto a su representación gráfica, siempre teniendo en cuenta que el arte contemporáneo acostumbra a presentar un carácter ambiguo, podemos discernir un tipo de imágenes en las que el cuerpo sexual de las mujeres sirve de estímulo visual para la excitación del Varón de otras en las que este reivindica el placer autoconferido. Es muy frecuente que las imágenes de mujeres manipulando su sexo o acompañadas de consoladores sean interpretadas como invitaciones por el ego del Varón, un zoom de la extasiada, una demanda de pene. Mujeres que ante un ardor al que no podrían poner remedio reclaman la intervención del Varón a través de la insinuación. Podemos también encontrarlas con un carácter voyeurista, son entonces incursiones ilegítimas en momentos íntimos; transgredir los límites de lo permitido e introducirse en un espacio que, en principio, estaría vedado constituye el aliciente del mirón libidinoso. No obstante, también las hay que muestran escenas más ambiguas; así como otras que idean enfoques novedosos o humorísticos.

Tras esta introducción en la que apuntábamos diversas consideraciones acerca del placer de las mujeres, vamos a comenzar con el análisis de las obras. Vamos a examinar una serie de grupos temáticos en los que las protagonistas tienen una mano o las dos, sugerentemente próxima a la vulva o directamente sobre la misma. Incluimos representaciones heterogéneas que comprenden desde personajes mujer de cuerpo entero y de pie, sentadas o tumbadas, a escenas que recortan el cuerpo por alguno de sus lados. Las hemos distribuido atendiendo a la posición de la protagonista y a las similitudes entre obras. Comenzaremos con representaciones

en las que aparecen tumbadas e iremos avanzando hacia las que se muestran recostadas, sentadas y finalmente de pie. A continuación, introduciremos un grupo en el que analizaremos planos próximos y recortados centrados en los genitales. Finalizaremos con otros dos grupos, uno en el que las representadas observan sus sexos a través de espejos de mano y otro en el que se muestran junto con juguetes eróticos.

El primer conjunto está conformado por nueve grupos temáticos cuyas protagonistas aproximan, en general, una o ambas manos a sus genitales. En un número considerable de estas obras los órganos sexuales son visibles, mientras que en muchas otras permanecen cubiertos por ropa interior o por la misma mano. Están realizadas con técnicas y en estilos heterogéneos, pero en casi todas podemos observar cómo la protagonista se reviste de connotaciones eróticas.

Asimismo, encontraremos un rango heterogéneo de puntos de vista o de modos de presentar la figura.

En muchas de ellas no se ofrecen datos acerca del lugar en el que se sitúa la escena. Entre las que sí ofrecen datos, son más frecuentes las ubicaciones en interiores.

Las nueve obras que integran el *Grupo temático 86. Personajes tumbados con las manos próximas a la vulva I*, están realizadas en estilos y épocas muy diferentes, pero en todas podemos ver mujeres desnudas que yacen horizontalmente al tiempo que posan una de sus manos sobre los genitales. La mayoría parecen ausentes y se sitúan preferentemente en interiores.

**Fig. 678. *Onanisme* de Albert Marquet (Burdeos, 1875 - París, 1947).** Es una litografía recopilada en un libro titulado *L'Académie des dames*, que data de alrededor de 1930 y cuya introducción incluye un poema de Paul Verlaine. Contemplamos un dibujo a línea sencilla que representa a una mujer masturbándose mientras cubre su rostro.

**Fig. 679. *Improvisationen über das thema liebe* de Michel Fingesten (Butzkowitz, 1884 - Cerisano, 1943).** Aquí también observamos una mano en los genitales y la otra rodeando el rostro, sin embargo, en esta ocasión el cuerpo se gira y las piernas se separan de forma que el espectador accede directamente a contemplar la vulva de la protagonista.

**Fig. 680. *Half-nude reclining to the* de Gustav Klimt (Baumgarten, 1862 - Alsergrund, 1918).** Es un dibujo realizado con una línea suelta sobre un fondo claro. Se centra en la representación de una mujer en una actitud homóloga a las anteriores. Aquí la disposición de las piernas también favorece la visión del sexo, aunque no de forma tan manifiesta como en la precedente.

**Fig. 681. *Untitled* de Balthus (París, 1908 - Rossinière, 2001).** En este dibujo a lápiz podemos observar algunas zonas sombreadas con claroscuro, otras rayadas y otras únicamente delimitadas por una línea. Tumbada sobre un sofá, vemos una mujer con una de sus extremidades inferiores levantada sobre el respaldo y una de sus manos en el hueco dejado por sus piernas separadas.

**Fig. 682. *Nude de Nathan Oliveira (Oakland, 1928 - Stanford, 2010)*.** Es una acuarela en la que el cuerpo de la figura se distingue por claridad del fondo. Esta se sitúa en la parte superior de la composición y se muestra ligeramente desde abajo. Está reclinada hacia atrás, con los ojos cerrados y uno de sus brazos próximo a la zona genital.

**Fig. 683. *Nu au divan rouge de Moïse Kisling (Cracovia, 1891 - Sanary-sur-Mer, 1953)*.** Es una pintura de principios del siglo XX. Se trata de una obra de volúmenes sintetizados que combina diferentes puntos de vista. Comprobamos cómo el plato de la fruta y el elemento que lo sostiene se muestran desde arriba, rompiendo así la sensación de perspectiva del conjunto. La dominancia cromática roja se ve claramente interrumpida por el cuerpo amarillento de la mujer y el plato, en tonos rosas y azules. Tumbada sobre un sofá con diversos cojines rojos y tapada de rodillas para abajo con una manta oscura, vemos a este personaje cuyo cuerpo se destaca lumínica y cromáticamente del conjunto. Yace horizontalmente con un brazo por detrás de la cabeza, la mano del otro sobre los genitales y expresión apática. Cabe señalar la presencia de las frutas y la fuente del primer plano, enfatizados, como ya hemos mencionado, por el uso del color y del punto de vista. El hecho de que los únicos elementos destacados sean la mujer y las frutas con el plato, sugiere una comparación o interrelación entre ambos. Situar y destacar estas dos frutas rojas parece sugerir un emparejamiento con la mujer. Ambas se disponen pasivamente sobre una superficie, plato y sofá respectivamente, y se ofertan como productos disponibles y deseables.

**Fig. 684. *Nu couché de Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973)*.** Aquí contemplamos otro desnudo yacente, aunque realizado cincuenta años más tarde. Observamos una figura rota y deformada que fusiona diferentes puntos de vista y se relaciona con el fondo en algunas de sus partes. El artista combina diferentes soluciones plásticas para solucionar la superficie. En muchas zonas podemos apreciar el rastro que deja la pintura al aplicarse, uso que, en general, es gestual. Junto con superficies de color heterogéneas, más o menos amplias, observamos también la utilización del dibujo a línea negra. Asimismo, vemos cómo en algunas zonas el límite entre los diversos elementos se marca mediante el recorte, que generalmente deja espacios blancos. Podemos, por ejemplo, reparar en las piernas o en los pies de la protagonista. Tanto el color utilizado como el modo de solucionar la figura son opuestos a las maneras más tradicionales de representar el cuerpo desnudo de las mujeres. Cabe destacar el enorme tamaño de sus pies, colocados, además, separados y abiertos, gesto poco recatado que no encontraríamos en un desnudo clásico. Asimismo, podemos señalar la zona del rostro, con un ojo más grande que el otro y expresión de sorpresa algo bobalicona. Por último, nos fijamos en cómo se resaltan los caracteres sexuales. Los pechos por el tamaño, la forma puntiaguda y el uso de la línea negra, y el sexo por la presencia de la mano y la coincidencia de las líneas del fondo, verticalmente vemos

cómo dos pequeñas franjas blancas y horizontalmente el límite entre el rojo y el azul, se cruzan coincidiendo con la zona genital.

**Fig. 685. *The yellow hat* de Ronald B. Kitaj (Cleveland, 1932 - Los Ángeles, 2007).** En este pastel las formas están definidas con una marcada línea negra, mientras que los interiores se definen con manchas de color de diversos matices y usando el claroscuro en algunas zonas. Tumbada sobre un colchón vemos a una mujer vestida únicamente con un sombrero amarillo que tiene una flor roja. Su cuerpo se destaca marcadamente del entorno al tener un tono mucho más claro. Entre sus piernas, separadas y ligeramente abiertas se posa una de sus manos. Además, vemos un elemento rojo que atrae la atención hacia dicho espacio, ya que junto con el gorro es el objeto que mayor saturación presenta. El punto de vista, tomado desde arriba y desde detrás del personaje, puede sugerir un acto de voyeurismo.

**Fig. 686. *Masturbating woman surrounded by bad towels* de Martin Eder (Augsburgo, 1968).** Realizada a comienzos del s. XXI, muestra una escena un tanto surrealista en la que los tonos azules predominan en el fondo y los cálidos en las figuras. En un primer plano vemos a una mujer joven tumbada sobre unas almohadas, tiene la camiseta sobre el abdomen, dejando los pechos al descubierto, las bragas bajadas y una mano en la vulva. Con el rostro ladeado y esbozando una ligera sonrisa, mira en dirección al espectador con gesto seductor. Advertimos un emparejamiento entre la protagonista y los dos animales salvajes retratados en posters. El tigre de color blanco, situado frontalmente, puede asociarse con el rostro de la mujer; mientras que la pantera, de color negro, parecería susceptible de reflejar su naturaleza interior. En este sentido podemos, quizá, interpretar también el mar agitado del fondo. Por último, cabe señalar la presencia enigmática de un personaje sintetizado en la zona de la izquierda. Advertimos una diferencia evidente en el carácter del personaje representado en esta última obra en comparación con las anteriores. Aquí la protagonista se muestra cómplice y trata de seducir al espectador. La vulnerabilidad que podían reflejar las anteriores se transforma en picardía con esta mujer contemporánea.

El Grupo temático 87. *Personajes tumbados con las manos próximas a la vulva II*, está conformado por nueve obras en las que también contemplamos a mujeres que se masturban o posan sus manos sobre los órganos sexuales. Todas se representan tumbadas, exceptuando la de Merkin. En general, se sitúan en interiores, aunque la de Stanick parece ubicarse en un entorno público y la de Joffe incluye unos árboles, aunque estos no parecen funcionar como elemento vegetal verídico. La única que muestra los genitales de forma manifiesta es la de Chen.

**Fig. 687. *Quiet moment* de Malcolm Liepke (Minneapolis, 1953).** En la obra figurativa de este pintor norteamericano es relativamente fácil encontrar representaciones de mujeres jóvenes en

actitudes sensuales o provocativas. Este es un óleo de pequeño tamaño en el que predominan los tonos claros, a excepción de un par de cojines y del pelo de la protagonista. La escena muestra a una mujer joven tumbada sobre una superficie rosa, vestida únicamente con una falda o tela azul clara bajo la que introduce ambas manos. El modo de pintar la carne, exagerando los brillos, produce una sensación kitsch y artificial, dando la sensación de que el cuerpo fuese de plástico o estuviese untado en aceite. El punto de vista, situado por detrás de la mujer y en una posición superior, podría indicar la presencia de un observador ajeno que la protagonista no ve al estar centrada en sí misma. Además, este tipo de encuadre es susceptible de crear cierta sensación de incertidumbre o incomodidad, provocada por la vulnerabilidad de la representada.

**Fig. 688. "Rojan", Feodor Stepanovich Rojankovsky (1891, Jelgava - Bronxville, 1970).**

Este es un dibujo coloreado cuyos límites resultan imprecisos y se fusionan con el fondo, dando la sensación de ser una imagen susceptible de ampliarse o, por el contrario, de contraerse. Podemos dividir la obra cromáticamente en dos franjas. La inferior abarca mayor espacio y en ella podemos ver una joven vestida únicamente con medias, tumbada sobre cojines llamativos. Tiene una mano sobre el sexo, un brazo flexionado por detrás de la cabeza y el rostro virado hacia el espectador. Los ojos cerrados y la boca entreabierta parecen indicar cierta satisfacción sexual. En la parte superior vemos un fondo negro sobre el que se distinguen tres penes alados en el aire y uno enjaulado. Este último tiene un grosor considerablemente superior al resto y su contenedor se halla coronado por una lazada rosa. Los diversos datos de la obra sugieren que se trata de un sueño erótico.

**Fig. 689. Zapatos verdes de Eduardo Úrculo (Santurce, 1938 - Madrid, 2003).** Tiene también cierto carácter surrealista, aunque en esta ocasión se trata de una pintura y no de una ilustración. Se caracteriza, en parte, por tener una superficie pictórica limpia y pulida que parece similar a las realizadas con aerógrafos; solución plástica que contribuye a crear esa atmósfera irreal que rezuma la obra. Podemos ver superficies más o menos lisas, como las paredes de los arcos; otras con colores que se fusionan, como sucede en el fondo; así como zonas más detalladas, por ejemplo, las telas estampadas o los flecos. El fondo está centrado y es simétrico, muestra un arco y un suelo de aspecto frío a través del cual se ve un cielo de colores extraños. La forma de componer los restantes elementos aporta dinamismo a la escena. Observamos las piernas abiertas de una mujer, vestida con medias y zapatos de tacón, que separa sus bragas introduciendo el dedo corazón. El resto del cuerpo queda oculto por un cojín y una tela, centrando así el interés en la zona representada. Podemos considerar cierto emparejamiento entre el arco y las piernas de la mujer. Por un lado, el arco, como construcción o abertura posibilita ver lo que hay al otro lado, en este caso de forma parcial al tener una tela cruzada diagonalmente. Por el otro, la abertura de piernas de la mujer, permite también contemplar algo

que de otra forma permanecería oculto y, asimismo, observamos otra tela, las bragas, que dispuestas en diagonal cubren la zona.

**Fig. 690. *What do girls dream of?* de Richard Merkin (Nueva York, 1938 - Nueva York, 2009).**

Los grises y los tonos neutros se combinan con colores saturados, potenciando la presencia de estos últimos. Las diferentes formas se delimitan a través de trazos gruesos negros y se rellenan con colores más o menos homogéneos generando un aspecto un tanto naif. La escena muestra un interior en el que una joven, quizá ataviada como una geisha, separa sus piernas mientras toca sus genitales delante de un gran espejo. A su espalda el hueco de una ventana deja ver a un hombre de mayor edad, sin pelo en parte de la cabeza, que saluda con una mano mientras sonríe mirando al interior. El título hace alusión a los sueños de las chicas, aunque quizá resultaría más certero: ¿Con qué sueñan algunos señores?

**Fig. 691. *Marley* de Reuben Negron (Orlando, 1979).** Esta acuarela realista también representa una estancia interior. Observamos una habitación juvenil con una gran cantidad de objetos acumulados. Tumbada sobre un colchón en el suelo vemos una joven masturbándose. Repararnos en que tanto la tela roja bajo su cuerpo como la flecha blanca sobre la pared, encauzan la mirada del espectador.

**Fig. 692. *Ice age* de Deborah Poynton (Durban, 1970).** En la obra de esta artista podemos encontrar escenas enigmáticas protagonizadas por personajes desnudos de ambos sexos, aunque en la que hemos seleccionado únicamente aparece una mujer. Representa una estancia con decoración escasa y paredes grises, color que vemos también en las sábanas. El espacio muestra dos estancias y diversas ventanas a través de las que se filtra la luz. En un primer plano y centrado en sentido horizontal, hallamos el motivo principal, una mujer tumbada sobre una cama cuyo cuerpo se destaca del entorno por claridad y color. El mueble es sencillo y funcional, sin cabecero; además, resulta curioso cómo, a juzgar por las patas, su longitud es menor de lo habitual, la mujer no podría estirar su cuerpo sin descolgar parte del mismo. La protagonista, con las piernas flexionadas y el cuerpo casi frontalmente al espectador, hecha la cabeza hacia atrás, cerrando los ojos y abriendo la boca con un gesto extasiado que ya hemos observado en otras ocasiones. Con una de sus manos tira de su braga hacia abajo mientras que la otra la introduce en la zona de los genitales. El título podría hacer referencia al calendario que cuelga en la parte izquierda, que parece representar un par de glaciares y un muñeco, posiblemente un fotograma de la película que lleva el mismo nombre. Asimismo, se contrapone al momento extasiado, “hot”, que vive la protagonista; contraste que se extiende al contenido infantil del filme y la representación de una escena de sexo.

**Fig. 693. *Small talk* de Peter Stanick (Pittsburgh, 1953).** El estilo de esta obra difiere notablemente de las anteriores. Es una pintura digital de colores vivos que muestra un plano



próximo de dos mujeres jóvenes y modernas en una piscina. La obra tiene un acabado de aspecto pulcro, realizado mecánicamente y las diferentes formas se solucionan con tintas de color plano. La escena muestra a dos mujeres en *topless* que, según el título, están manteniendo una conversación; sin embargo, el rostro extasiado de ambas y la mano de la rubia, próxima a su vulva, sugiere connotaciones de tipo sexual. La publicidad a menudo hace uso de escenas banales estetizadas, pero introduce mensajes subliminales, de modo análogo a como sucede en esta escena con la mano y los rostros de las mujeres.

**Fig. 694. *Bathroom 2* de Hilo Chen (Yee-Lum, 1942, estadounidense).** Vemos un plano cenital recortado de una mujer masturbándose en la bañera. Llama la atención el reflejo del espejo, la imagen que devuelve resulta extraña, no termina de entenderse, además el rostro no parece corresponderse con el de la joven. Por otro lado, el carácter voyeurista de la escena, contemplamos un plano próximo de un momento íntimo, contrasta con el gran formato de la obra, que supera con creces la escala humana.

**Fig. 695. *Reclining de Chantal Joffe (St Albans, 1969).*** Es una obra figurativa realizada con una pincelada muy suelta. Cromáticamente podemos distinguir dos partes bien diferenciadas. Por un lado, el fondo realizado en colores amarillos y grises, en el que podemos distinguir dos árboles realizados con trazos oscuros. Por el otro, el primer plano con tonos más claros y mayor variedad cromática. Vemos a una mujer de tez clara tumbada sobre un suelo gris, que levanta una de sus piernas dejando las nalgas al descubierto. Una de sus manos la dirige a la zona de los genitales, mientras que la otra la posa, con gesto teatral, sobre la frente. Su rostro, con los ojos cerrados, está girado en dirección al espectador y sobresale una boca abierta con unos gruesos labios rojos que dejan los dientes al descubierto.

El Grupo temático 88. *Personajes tumbados con las piernas abiertas y las manos próximas a la vulva*, está conformado por siete obras en las que las protagonistas están tumbadas o recostadas, con las piernas abiertas y el sexo frontalmente dirigido al espectador. A excepción de la de Emin, las restantes tienen al menos una de sus manos próxima a los genitales. En general, se muestran ausentes, no parecen cómplices o conscientes de la posibilidad de estar siendo observadas.

**Fig. 696 y 697. *Girl's garden / Título desconocido* de Pierre Vlerick (Gante, 1923 - Gante, 1999).** Ambas muestran motivos muy similares, aunque realizadas con técnicas diferentes, la primera es una litografía y la segunda un acrílico.

*Girl's garden* representa un plano cercano y recortado por los cuatro costados de una figura con los ojos cerrados, cuyo sexo abierto se resalta con la utilización de las sombras.

La segunda obra es una escena colorista en la que el artista combina elementos figurativos con otros más abstractos. La mayor parte de las zonas de la imagen se muestran desenfocadas, como si hubiese cierta relación o fluir entre ellas, conformando un todo heterogéneo. No obstante, también podemos encontrar elementos con mayor definición, sobre todo en la parte superior del fondo. El uso alegre del color, así como los diversos componentes vegetales que podemos diferenciar en la escena, le confieren una apariencia festiva, ligada a la naturaleza, tal vez exótica. Además, la indefinición y los brillos parecen reflejar cierto carácter mágico que trasciende la realidad cotidiana. En cuanto a la figura, podemos distinguirla más o menos centrada en la composición, aunque su cuerpo se fusiona con el entorno como si formasen parte de la misma naturaleza. Observamos a una mujer desnuda y tumbada sobre motivos vegetales, que tiene la cabeza ladeada con los ojos cerrados y las piernas abiertas mientras posa una mano sobre la parte alta de su vulva. Los genitales, destacados por el uso del color rojo ocupan, aproximadamente, el centro compositivo; a su rededor podemos ver diversos elementos que se emparejan por color y forma.

**Fig. 698. *Pornographic drawings* de Linder Sterling (Liverpool, 1954).** Esta obra pertenece a la serie *Pornographic drawings*. Es un dibujo a línea sobre fondo blanco compuesto por dos rectángulos, uno dentro del otro. En el mayor vemos una inscripción donde se lee: Rosie, mientras que en el otro se ubica la escena propiamente dicha. Hace uso de un punto de vista cenital que muestra a una mujer tumbada sobre una tela arrugada. Representa un personaje con rostro extasiado, tiene los ojos cerrados, la boca abierta y la cabeza ladeada. Sus piernas están abiertas dejando al descubierto su sexo que, además, separa haciendo uso de sus manos. Porta únicamente un collar, medias y un sujetador que deja al descubierto unos pechos de gran tamaño. La escena resulta estereotipada, muestra a una mujer en un momento de aparente goce sexual y, sin embargo, su cuerpo se dispone como si estuviese ofreciéndose al espectador.

**Fig. 699. *Senza titolo* de Daniele Galliano (Pinerolo, 1961).** El uso del plano recortado aproxima al espectador a una distancia muy íntima. Observamos a una mujer ataviada con medias mientras se masturba con ambas manos. Su rostro, apenas definido, pasa a un segundo plano y el cuerpo se destaca recortándose contra la claridad de la sábana blanca.

**Fig. 700. *Masturbating* de Tracey Emin (Croydon, 1963).** Tiene un fondo en tonos rosas y blancos sobre el que se inscribe un dibujo a línea que representa a una figura tumbada con las piernas flexionadas y abiertas. La parte superior del cuerpo está apenas esbozada y pierde definición a medida que se aleja, mientras que las piernas están pintadas creando claroscuros con diversas aguadas y algunos brillos. La vulva es aquella zona que tiene tonos más oscuros, dirigiendo así la mirada hacia esta parte. Ni los brazos ni el rostro de la figura se muestran, sin embargo, el título funciona a modo informativo.

En relación con esta obra nos gustaría referirnos a otra de la artista cuya temática es similar. En una exposición titulada *Those who suffer love* realizada en galería *White Cube* (Londres) en 2009, la artista confeccionaba una animación realizada con ciento cincuenta dibujos que muestran a una mujer masturbándose. A este respecto, la artista informa de que la protagonista no tiene rostro porque no es algo autobiográfico, afirmación que presumiblemente podríamos trasladar a la obra que aquí nos ocupa.

**Fig. 701. *Colored woman with gridded drips* de Ghada Amer (El Cairo, 1963).** En esta obra combina la pintura acrílica con el bordado. El uso de estas dos técnicas da lugar a dos espacios diferenciados. En un primer plano podemos ver unas líneas de colores que se cruzan entre sí confeccionando una cuadrícula con mayor concentración de líneas a ambos lados. Esta puede funcionar como una especie de reja o ventana, que vela, en cierta medida, el acceso a la figura. El otro plano está realizado con bordados de colores cuyo trazo es considerablemente más fino. La escena muestra a una mujer joven tumbada con la espalda contorsionada y abierta de piernas, que con una mano se toca los genitales mientras se introduce un dedo de la otra en la boca. La parte realizada con acrílicos puede recordar a un tipo de pintura abstracta, bastante controlada y sintética que, a su vez, puede vincularse con cierto tipo de obra que representa valores del arte elevado. Por otra parte, el bordado es un medio que tradicionalmente ha sido trabajado por mujeres y considerado como artesanía. No obstante, en esta ocasión el motivo representado no se corresponde con las temáticas que tradicionalmente representaban las mujeres y ambos medios coexisten.

**Fig. 702. *Masturbator* de Chloe Piene (Stamford, 1972).** Es un dibujo a carboncillo sobre vitela realizado con una línea irregular, observamos cómo el trazo posee numerosos pequeños montículos o alteraciones. Las piernas abiertas del personaje ocupan aproximadamente la mitad inferior de la composición, quedando sus pies cortados. La zona del sexo está indefinida, no se precisa la morfología del órgano, aunque se subraya la presencia de esta parte con la posición de las dos manos huesudas, dispuestas conformando un triángulo. El resto del cuerpo disminuye de tamaño creando sensación de alejamiento. Vemos el torso desnudo de una mujer cuyo rostro parece descarnado, asimismo, podemos observar diversos huesos en uno de sus brazos. En este sentido, podemos advertir un vínculo entre el sexo y la muerte, representado por un personaje con cabeza de calavera.

En las diez obras que conforman el *Grupo temático 89. Personajes recostados con las piernas abiertas y las manos próximas a la vulva I*, percibimos una diversidad de técnicas y de modos de representar al personaje, no obstante, en todas ellas podemos observar figuras extasiadas. Salvo la de Kawasaki, el resto no parece dirigir su rostro en dirección al espectador.

Tal y como sucedía en los grupos anteriores, las protagonistas aproximan alguna de sus manos a la vulva. Otro gesto recurrente podemos hallarlo en su expresión corporal y facial. Vemos que el ademán de echar la cabeza hacia atrás se repite, asimismo, podemos encontrar ojos cerrados y bocas abiertas.

**Fig. 703. *Sappho or Ariadne* de Auguste Rodin (París, 1840 - Meudon, 1917).** En este pequeño dibujo realizado a comienzos del s. XX observamos una figura realizada a línea y claroscuro, dispuesta diagonalmente. En la parte superior y en la zona que ocupan las piernas vemos unos trazos más enérgicos y de tono más intenso, los últimos conforman una vestidura o tela.

La escena muestra a una mujer joven con la cabeza ladeada, la boca abierta y los ojos cerrados, que acaricia su sexo con una de sus manos.

**Fig. 704. En el portafolio *The afternoons of a faun* de Jean Gabriel Domergue (Burdeos, 1889 - París, 1962).** En este grabado vemos a una mujer tumbada sobre unos cojines o elementos de aspecto mórbido, que se destaca sobre un fondo oscuro. Tiene el cuerpo arqueado con la cabeza proyectada hacia detrás y la boca abierta, como si estuviese en un momento de éxtasis sexual. Sus piernas están separadas y una de las manos se mantiene en su entrepierna, mientras que la otra la sostiene en el aire.

**Fig. 705. *La línea de tu cuerpo* de Darío Ortiz (Ibagué, 1968).** Es un pastel realista realizado con un color naturalista. Vemos un cuerpo contorsionado y de perfil cortado a la altura de los hombros por la parte derecha. En esta ocasión la cabeza de la figura se deja deliberadamente fuera de la composición, centrándose exclusivamente en el cuerpo y en la ropa. Se trata de una mujer de cuerpo esbelto vestida con ropa interior provocativa de color negro, que tiene una mano en la zona de la vulva mientras arquea su espalda, presumiblemente movida por el deseo o el placer sexual. Advertimos diversos grados de acabado, por ejemplo, las zonas de los hombros y del pie están poco terminadas mientras que los bordados de las medias, el corpiño o la mano tienen mayor detalle.

**Fig. 706. *Modèle I* de Jean Fautrier (París, 1898 - Châtenay-Malabry, 1964).** En este dibujo podemos distinguir básicamente dos recursos plásticos. Por un lado, vemos una mancha negra con motas de intensidad y tamaño diverso; y, por el otro, una línea roja de grosor variable que define a la figura. Representa un personaje mediante líneas sintéticas que se superponen, pero sin llegar a cerrar la figura. Se muestra de cuerpo entero con las piernas separadas y flexionadas y una de sus manos próximas a la entrepierna. De su torso se destacan dos grandes pechos y en su rostro, echado hacia detrás, podemos ver una boca exageradamente abierta que deja la lengua al descubierto.

**Fig. 707. *Desnudo* de Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973).** En este pequeño dibujo a lápiz contemplamos una figura recortada por los cuatro laterales. La mujer se dispone

frontalmente al espectador manipulando su sexo con ambas manos. Aquí la vulva se enfatiza mediante el tamaño y por tener un mayor grado de detalle y adorno, mientras que el rostro resulta bastante insulso.

**Fig. 708. *Portrait of a Tesco's checkout girl in her little blue dress* de Brian Fogarty (Hackney, desconocido).** Es una pintura figurativa en la que la pincelada se hace visible en las diversas partes de la superficie. Muestra un plano próximo de una mujer, cortada a la altura de los muslos y de la cabeza, cuyo cuerpo se dispone frontalmente al espectador y se destaca por claridad del entorno. Porta medias y liguero y tiene la ropa arremangada de forma que exhibe dos pechos de gran volumen, dejando también al descubierto la zona púbica, cubierta por una de sus manos. En lo referente a la expresión de su rostro, vemos que tiene la cabeza ladeada y los ojos cerrados mientras saca la lengua chupando uno de sus dedos meñique. Advertimos las semejanzas con la obra anterior.

**Fig. 709. *Take me* de Audrey Kawasaki (Los Ángeles, 1982).** Representa a una chica muy joven con los pechos totalmente desarrollados. Su sexo queda fuera de la composición, pero la dirección del brazo estirado apunta la posible posición de su mano. La expresión de su rostro está entre extasiada y lastimosa, particularidad que encaja bien con la apelación del título.

**Fig. 710. *Título desconocido de "Miss Van"* (Vanessa Alice Bensimon. Toulouse, 1973).** Aquí reconocemos uno de los personajes característicos de la artista. Dispuesta en sentido diagonal sobre un cojín fosforito se destaca el cuerpo de la protagonista, que introduce una de sus manos bajo sus bragas al tiempo que abre una boca de aspecto siliconado. Los ojos rasgados y vacíos, con unas pestañas pobladas y maquillaje, pero sin iris, es una constante en el trabajo Miss Van.

**Fig. 711. *Model for the mob (Lindsay)* de Alex Tennigkeit (Heilbronn, 1976).** Es una obra en la que observamos un fondo sepia hecho con aguadas y un dibujo figurativo realizado mediante línea y claroscuro. Situada en la zona izquierda de la composición, vemos una joven dibujada hasta la cadera y vestida totalmente, incluso porta capucha. Aunque en esta ocasión no observamos su sexo, la posición de sus manos y la expresión de su rostro inducen a pensar que se trata de un momento de pasión sexual. Además, observamos cómo alrededor de su cabeza hay una franja más clara y diversos trazos que parten de la cabeza hacia afuera, como si conformasen una aureola. Este puede ser un mecanismo, como los utilizados en el cómic, para resaltar la zona expresiva del rostro; aunque también puede ser una referencia, tal vez humorística, a los éxtasis de índole religiosa.

**Fig. 712. *Strip club night 12* de Justin Cooper (Tulsa, 1976).** Este trabajo forma parte de una serie más amplia. Se conforma de diversos dibujos de colores que aparentemente no guardan relación entre sí, pero que se disponen conformando un conjunto sobre un fondo blanco. Se trata de una obra surrealista que agrupa personajes variados, que parecen de épocas diferentes, junto con

animales, estableciéndose relaciones de diverso tipo entre algunos de ellos. Nótese, sin embargo, que los personajes principales, con los que el resto interactúa, son mujeres semidesnudas y, en general, en actitudes sexuales. En la zona de la derecha vemos tres dibujos de una figura de mujer de tamaño mediano que parecen el mismo personaje y a su alrededor otros de menor tamaño. Al menos las dos que ocupan la parte superior parecen ocupadas en actividades de índole sexual. No obstante, hemos incluido esta obra fijándonos en la figura de la izquierda. Se trata de una mujer de piernas deformes y piel/traje rayado, que se arquea hacia atrás con expresión extasiada mientras dirige sus manos a la entrepierna y expulsa una rana por la vagina. En su rostro se destaca una boca abierta con los labios rojos y unos ojos del mismo color.

En el *Grupo temático 90. Personajes recostados con las piernas abiertas y las manos próximas a la vulva II*, continuamos analizando representaciones de mujeres con la mano en los genitales. En general, no hacen demasiado hincapié en el entorno, centrándose en el personaje o en parte de su cuerpo. Aproximadamente en la mitad de ellas el rostro apenas se muestra o queda fuera de la composición.

**Fig. 713. *Natura morta tradizionale* de Maurizio Cannavacciolo (Nápoles, 1954).** En la obra de este artista napolitano podemos encontrar superficies laboriosas y ornamentales. Aquí vemos una pintura de carácter bidimensional en la que la mayor parte de los elementos se solucionan con planos de color más o menos homogéneos y el uso de la línea. La escena muestra una imagen recortada por todos los extremos, centrándose, así, en aquella zona a la que se confiere mayor importancia. El fondo se conforma por un patrón decorativo en tonos marrones y negros. En la parte superior observamos un cuerpo vestido únicamente con una chaquetilla y unos zapatos negros de tacón, que se destaca sobre el conjunto por la claridad de su piel. La protagonista abre las piernas y se sirve de ambas manos para separar sus genitales, que llaman la atención por el detalle con el que están resueltos y por la amplitud de su vello púbico. Situados en un primer plano distinguimos alimentos, diversos objetos para contener bebida y una vela; varios de ellos son susceptibles de ser considerados objetos fálicos. El conjunto causa una sensación de exceso producida por la acumulación de elementos.

**Fig. 714. *Ohne titel* de Jürgen Wolf (Schweinfurt, 1958).** Es una pequeña pintura figurativa en la que también podemos ver a una mujer de piernas abiertas junto a frutas. Aquí el cuerpo desnudo de la protagonista se dispone en sentido diagonal y se limita a la parte del tronco, quedando la cabeza y parte de las extremidades fuera de la composición. Una de sus manos se posa sobre la vulva presionando un montón de uvas que se extienden sobre el resto del cuerpo. A un lado vemos un animal sujeto por una cuerda atada a un collar brillante. La escena oscila entre lo absurdo y lo enigmático.

**Fig. 715. *Private show* de Paolo Maggis (Milán, 1978).** Es una pequeña pintura realizada a base de manchas de color, pintura extendida y alguna veladura. En esta ocasión la escena también se recorta dejando el rostro fuera de la composición y centrándose en la mano sobre los genitales.

**Fig. 716. *G.* de John Currin (Boulder, 1962).** En el trabajo de este artista podemos encontrar una serie de obras que muestran escenas de sexo explícito, aquí una mujer masturbándose. También muestra una composición recortada, pero en esta ocasión se incluye el rostro. La protagonista, vestida con ropa interior, con la cabeza ladeada y un brazo elevado por detrás, adopta una pose oferente estereotipada, aunque su rostro parece falto de expresividad.

**Fig. 717. *Deux femmes sur un plongeur* de Louis Cane (Beaulieu-sur-Mer, 1943).** Es una pintura en tonos apastelados que tiene dos metros de lado. Las manchas de color componen una superficie de carácter abstracto mientras que las figuras se delimitan, principalmente, mediante trazos. Vemos a dos personajes mujer sobre una superficie elevada. Ambas se disponen frontalmente al espectador con las piernas abiertas y una de ellas tiene una mano en el sexo.

**Fig. 718. *Scratchpad (I believe)* de Summer Wheat (Oklahoma City, 1977).** Es una pintura colorista en la que podemos apreciar la acumulación matérica. Combina planos más o menos grandes con pequeñas pinceladas, franjas o dibujos que conforman zonas más abigarradas y llamativas. A pesar de la factura casi abstracta de la obra, resulta sencillo identificar a una mujer abierta de piernas, con las manos en la vulva y la boca abierta.

**Fig. 719. *Près de la fenêtre ouverte* de Jean Rustin (Montigny-lès-Metz, 1928 - Paris, 2013).**

Es una obra figurativa que se diferencia mucho de las anteriores. Está pintada en una gama amable, sin grandes contrastes lumínicos, pero mostrando una escena emocionalmente intensa. Contemplamos a una mujer mayor sentada con las piernas abiertas mientras introduce un dedo en su vagina y dirige su rostro inexpresivo al frente. La ausencia de cuello, las piernas descarnadas, así como los tonos violáceos que observamos sobre su piel, le confieren un aspecto extraño, incluso inquietante. La ventana abierta puede sugerir que el grado de intimidad de dicho momento es susceptible de verse alterado. El rostro de la mujer es totalmente inexpresivo y su disposición, frontal y casi simétrica, resulta teatral, como si se tratase más de una provocación que de un acto íntimo. Por último, nos gustaría señalar que el artista rehúye del estereotipo sensual para mostrar una escena que parece de tipo existencial.

**Fig. 720. *Yeux de vison (Drôles de dames)* de Caroline Sury (Laval, 1964).** Forma parte de una serie titulada *Drôles de dames*. En este grabado podemos advertir cómo las proporciones se alteran de forma expresiva. Observamos una figura de gran cabeza que se masturba mientras habla por teléfono. Llama la atención el hecho de que su ojo se transforme en una gran espiral peluda, que halla semejanza en los dos mechones que coronan su cabello. Aquí la protagonista no se dispone de forma cómplice al espectador, sino que parece inmersa en su propia dinámica.

**Fig. 721. *Untitled* de Nicole Eisenman (Verdún, 1965).** Es un monotipo que representa a una mujer desnuda tumbada sobre su espalda, situada de manera que sus piernas abiertas ponen su sexo en un primer plano. Nos interesa señalar la posición de su mano. Por un lado, la ausencia de los dedos anular y corazón sugiere que se introducen en la vagina, pero, al mismo tiempo, dirigen un corte de mangas, como si la artista se mofase del espectador voyeur.

*El Grupo temático 91. Personajes sentados con las piernas abiertas y las manos próximas a la vulva*, se conforma de una serie heterogénea de obras en las que podemos observar a las protagonistas sentadas con las piernas separadas y con una mano cercana o sobre los órganos sexuales. En general, no ofrecen muchos datos acerca del espacio en el que se inscriben, aunque las que detallan algún aspecto se sitúan en interiores.

**Fig. 722. *Untitled* de Jim Dine (Cincinnati, 1935).** En este dibujo podemos advertir diferentes soluciones plásticas. En la zona de abajo observamos varias manchas oscuras, así como trazos y rayones diversos; mientras que la figura está realizada con claroscuro y línea, fundiéndose en la zona de la derecha con el espacio del fondo. Centrada en la composición, apoyada sobre las rodillas y con las piernas abiertas, vemos a una mujer estilizada que dirige su rostro, un tanto altivo, en dirección al espectador. La postura de sus hombros, caídos, refleja cierto abatimiento o falta de fuerza. Los datos más relevantes de esta obra son el dedo gordo, que apunta a su sexo, y el rostro, ambos resaltados por el uso de los oscuros. En esta ocasión la expresión facial de la representada resulta enigmática. Quizá debido al contraste entre unos ojos con un acusado brillo blanco que hacen que la mirada parezca perdida o vacía y el resto de la cara, más expresiva, con el rictus serio y la comisura de los labios caída hacia abajo.

**Fig. 723. *Nudo* de Renzo Vespignani (Roma, 1924 - Roma, 2001).** Representa a una mujer en medias sentada sobre una silla, con las piernas separadas y las manos sobre los muslos, muy próximas al sexo. Comprobamos cómo el rostro se ladea haciendo más accesible el cuerpo.

**Fig. 724. *Seated female nude* de Egon Schiele (Tulln an der Donau, 1890 - Viena, 1918).** Este dibujo a lápiz es un boceto realizado con una línea ondulante fina y delicada. Ocupando la parte alta de la composición vemos una figura de rodillas para arriba, centrada en el espacio. Está inclinada hacia detrás, con la cabeza ladeada y los ojos entornados, mientras sitúa una de sus manos en los genitales. Advertimos cómo el dedo corazón desaparece entre los otros dos. Esta zona se resalta mediante dos operaciones, por un lado, por su posición más o menos centrada y, por el otro, por la utilización de los oscuros. La expresión de la protagonista revela una dejadez o hastío que contrasta con la naturaleza de su actividad, que en este contexto podría verse más como un acto mecánico que placentero.



**Fig. 725. *Two* de Christian Schad (Miesbach, 1894 - Stuttgart, 1982).** Es pintura figurativa de aspecto un tanto sintético, observamos cómo la complejidad de personajes y objetos es simplificada adquiriendo cierto volumen escultórico. La escena muestra un interior compuesto por sábanas y cojines de tonos marrones y blancos, estos últimos, situados en la parte superior de la escena. Situadas sobre la tela de color marrón vemos dos mujeres en ropa interior. Aquí el color es utilizado de manera entonada, siendo los blancos, los negros y el rojo de la flor de la media, aquellos que más sobresalen. Una de las mujeres yace horizontalmente y está parcialmente cubierta por la del primer plano, sin embargo, podemos apreciar con claridad una de sus manos sobre los genitales. La otra ocupa una posición centrada en la composición y parece la protagonista de la escena. Se sitúa más o menos frontalmente al espectador, aunque con la cabeza algo ladeada. Tiene las piernas abiertas y ambos codos separados del tronco mientras toca sus genitales, visibles y rasurados, con una mano. Aunque la actividad que realiza podemos calificarla como privada, la disposición de su cuerpo parece indicar que se muestra para ser contemplada. Cabe señalar la falta de vitalidad y de expresividad de estas dos mujeres que se masturban, subrayada, además, por su carácter escultórico. Sobre una de las almohadas asoma una correa, elemento que puede hacer referencia a prácticas sexuales sadomasoquistas (Aliaga, 2007: 116).

**Fig. 726 y 727. *A Tiziano II / Angel* de Jean Seidenberg (Nueva York, 1930).**

*A Tiziano II* es una pintura figurativa en la que predominan los tonos claros y entonados, a excepción de una franja verde que cierra la composición por arriba. La imagen está creada mediante claroscuro y podemos apreciar los diversos matices de los pigmentos, aunque en general su factura resulta bastante plana. Representa a una mujer joven desnuda, centrada en el espacio compositivo. La pierna levantada la apoya sobre un sofá mientras que su rostro, impertérrito, lo dirige hacia el espectador con una expresión un tanto bobalicona. Nos fijamos en que la oscuridad del iris le confiere una apariencia extraña. Comprobamos que también aquí la figura mantiene una de sus manos sobre su entrepierna, zona que se sitúa en el centro de la composición y se destaca con el uso del negro.

*Angel* es un dibujo con un marcado carácter surrealista que representa una figura alada más o menos centrada en la composición. Su cuerpo, más claro que el entorno, está solucionado de manera delicada mientras que en el resto de elementos podemos observar fácilmente los trazos de la mina. Se mantiene en equilibrio mientras se acaricia los genitales con una de las manos y agacha la cabeza en dicha dirección.

**Fig. 728 y 729. *O.T / Untitled* de Martin Eder (Augsburgo, 1968).** En el trabajo de este artista es frecuente encontrar personajes mujer con actitudes sexualmente explícitas. Ambas son obras de

pequeño formato sobre papel, la primera realizada con bolígrafo y la segunda con acuarela y lápiz. Representan a mujeres jóvenes en momentos íntimos de placer.

En la primera de ellas vemos un fondo en tonos sepia sobre el que se delimita la figura, realizada con una línea suelta que a menudo se reitera. Esta ocupa una de las diagonales de la composición y se muestra de muslos para arriba. Advertimos cómo la protagonista de *O.T.* dirige su rostro sonriente hacia su pecho, espacio sobre el que vierte parte del líquido de una botella, mientras aproxima una de las manos a su vulva.

En la segunda la superficie plástica está realizada con aguadas de diferentes colores y salpicones, conformando la imagen a través de manchas coloreadas. Hace uso de un enfoque en picado para mostrar una escena protagonizada por una mujer sentada sobre el suelo, dando la sensación de que quien observa es un mirón. Impresión que viene acentuada por la presencia de la pared de la derecha, susceptible de ocultar en cierto grado a la figura. Esta tiene la cabeza ladeada, como si estuviese apoyándose sobre la pared y los ojos cerrados; expresión que parece denotar cierto abandono de tipo sexual. Tanto la falda como la camiseta, las tiene recogidas hacia arriba y dirige una de sus manos a su sexo, cuya presencia se acentúa por la amplia apertura de sus piernas.

**Fig. 730. *Dusk delight* de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962).** Es una pequeña pintura realizada en tonos cálidos, confiriendo así a la escena un carácter acogedor, en la que observamos marcados contrastes entre las luces y las sombras. En lo que parece un interior doméstico distinguimos un sofá sobre el que se acomoda una mujer. Esta figura desnuda dirige su rostro hacia abajo mientras mantiene ambas manos sobre los genitales. Se enfatizan la apertura de piernas, los pechos y la concentración del personaje. Aquí el título se muestra evidente, placer a última hora del día. Si comparamos esta con la pintura de Seidenberg, podemos percibir cómo la expresión facial de la de Yuskavage parece mucho más natural.

**Fig. 731. *What a shine-popposen* de Thomas Schütte (Oldenburg, 1954).** Es una acuarela en la que contemplamos una figura delimitada con una línea negra y pintada con una aguada de tono marrón sobre un fondo claro. La protagonista, abierta de piernas y frontalmente situada al espectador, mantiene una mano sobre su vulva, haciendo coincidir el centro con el dedo corazón.

**Fig. 732. *E-Kimberly in red and yellow* de Ghada Amer (El Cairo, 1963).** Es también una acuarela, muestra una figura sobre un fondo claro, recortada a la altura de los muslos. El cuerpo está constituido por aguadas de diversos colores que se funden y delimitado por una línea que frecuentemente se abre dando lugar a unos elementos puntiagudos. El físico de la representada se ajusta adecuadamente a los estándares de belleza actuales, no obstante, el modo de solucionar el cuerpo no tiende a embellecerlo. Vemos a una joven rubia que mira de reojo al espectador, tiene la boca abierta, el sujetador por debajo de los senos y las piernas totalmente separadas,

mientras se introduce uno de sus dedos en la vagina. Podemos advertir cierto emparejamiento entre la vulva y la boca, abiertas, ambas como órganos susceptibles de proporcionar placer. Su postura recuerda al medio pornográfico. En esta ocasión la actitud provocativa de la protagonista hace que su gesto parezca dirigido al espectador más que hacía sí misma.

En el *Grupo temático 92. Personajes que tocan sus genitales, favoreciendo una visión posterior*, analizamos también escenas en las que las protagonistas aproximan sus extremidades a sus órganos sexuales, pero en esta ocasión se muestran de espaldas. En la primera toma protagonismo el rostro de la representada, mientras que en las restantes la zona genital adquiere mayor presencia.

**Fig. 733. *Ohne titel* de Lilli Hill (Abay, 1976).** Está pintada con realismo y representa una mujer de cuerpo claro que se destaca sobre un fondo granate. Tiene ambas manos en la zona de los genitales y se mantiene en un equilibrio difícil, sentada sobre una de sus piernas, apoyada sobre los dedos del pie contrario y con la espalda virada en dirección al espectador. En esta ocasión la protagonista toca sus órganos sexuales, pero sin que estos resulten visibles para el espectador. Se da la vuelta ocultando su actividad, sin embargo, uno de sus brazos se dispone por detrás y la cabeza se dirige en dirección al espectador. Comparándola con la siguiente parece que la de Dumas se dispone de manera que el espectador pueda gozar de una buena perspectiva de sus zonas erógenas provocando, así, excitación; por el contrario, la de Hill parece ocultarse con cierto recelo.

**Fig. 734. *Fingers* de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).** Es una pintura realizada de manera suelta en la que podemos ver zonas más etéreas, como la parte de la derecha y otras más cargadas de matices y colores, tal y como vemos en la zona opuesta. Combina partes más o menos homogéneas, como las que observamos en las zonas claras, con otras en las que se distingue el rastro del pincel, así lo advertimos, por ejemplo, en la cabeza o en la ropa azul. La protagonista se dispone en una de las diagonales de la composición, mientras que sus nalgas se muestran separadas y de manera frontal y se destacan por el uso de los verdes azulados. Entre ellas se sitúa una mano amoratada con dedos largos y torcidos, dibujados con un trazo negro que los destaca sobre el resto del conjunto. El tipo de imagen y postura recuerda al medio pornográfico, aunque la manera de solucionarlo se aleja notoriamente. No hay un intento de exhibición patente de la anatomía, sino que, por el contrario, se da la operación inversa. Podemos fijarnos en el área genital, que permanece indefinida y sin ofrecer ningún detalle.

**Fig. 735. *Masturbation #4* de Masami Teraoka (Onomichi, 1936).** Es una obra con evidentes referencias al *Shunga*, arte erótico japonés, aunque en este caso el rostro de la mujer parece tener rasgos occidentales. La figura está realizada mediante una fina y delicada línea negra de

dominancia curva, así como con planos de color en algunas de las partes, en la ropa, el pelo, el sexo, la boca y los pezones. La protagonista se sitúa en una postura complicada, difícil de mantener y está vestida con una prenda de flores, mariposas y plumas estampadas, que podría ser un kimono japonés, que cubre parte de su cuerpo, pero deja al descubierto sus caracteres sexuales. Con una de sus manos sostiene un elemento menudo y de aspecto delicado, mientras que con la otra acaricia sus genitales. La presencia de estos últimos está subrayada por el aumento de tamaño y por el minucioso detalle con el que se representan. Podemos advertir cierto emparejamiento entre el sexo y los pliegues de tela de color rojizo. La parte del fondo es de un color homogéneo algo más oscuro que el del cuerpo y tiene diversas inscripciones.

En el *Grupo temático 93. Personajes que tocan sus genitales, con actitud desafiante*, podemos ver varias mujeres con una actitud bastante orgullosa o segura de sí misma, se muestran pendientes de quien las observa, conscientes de su rol. La segunda y la tercera están con las piernas abiertas y apoyadas sobre sus rodillas, mientras que en la primera no se aprecia con claridad. En ninguna de ellas se presta mayor atención a los datos del entorno circundante centrándose, así, en la representación de la figura.

**Fig. 736. #033 Stuttgart de Tina Berning (Brunswick, 1969).** Vemos un dibujo sencillo a línea sobre fondo claro, cuyas partes se superponen en algunas zonas. Los tonos más oscuros son utilizados en la zona pélvica y en la del rostro. El negro de uno de los ojos y de la boca resalta la fuerza expresiva de la cara. Advertimos cómo el único brazo visible, cercano a los genitales, se duplica, pudiendo así sugerir cierta sensación de movimiento.

**Fig. 737. Heart de Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962).** Es una pintura de gran formato en la que imperan los tonos rosas. Vemos un personaje más o menos centrado en la composición, aunque no de manera simétrica. El fondo se constituye de degradados de diversos tonos de rosas, con forma piramidal en la parte superior y que terminan con las tonalidades más oscuras en los extremos. La figura se sitúa frontalmente al espectador, con el rostro levantado y una de las manos en la entrepierna, con el meñique estirado. La expresión de su rostro es seria, quizás severa, y parece dirigirse con desconfianza y altivez a quien la observa. Su nariz, en punta y desde abajo, se empareja con las puntas del cabello y con los senos puntiagudos. Su morfología corporal resulta artificial y sintética, parece más próxima a una muñeca que a un cuerpo humano. Como sucede en otras pinturas de esta artista, la obra puede resultar ambigua, idea un personaje mujer en una actitud poco original, sin embargo, soluciona la escena de modo menos convencional, combinando la seducción y el deseo sexual con una figuración kitsch y deformada, un tanto tragicómica. Quizá podamos ver en ello cierta ridiculización de los tópicos.

**Fig. 738. *Feather stola* de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).** Es una pintura de factura ágil en la que podemos observar los rastros de pinceladas anchas, algunas más diluidas y otras más empastadas. Hace uso de marcados contrastes que, esta vez, se alternan entre el fondo y la figura. Esta última está solucionada mediante una línea azul que define sus contornos, zonas de manchas oscuras, un rostro gris en claroscuro y un borde más claro que la distingue del fondo. La carencia de color de la cara y la alternancia de zonas oscuras y claras en el cuerpo, hacen que la figura tenga una apariencia extraña y poco tranquilizadora. La oscuridad del área de los ojos y de la boca, la pequeñez de la nariz, la prominencia de las mandíbulas junto con la falta de color, procuran a la protagonista cierto aspecto cadavérico o macilento. Dista mucho de los modos pictóricos tradicionales de representar un cuerpo de mujer deseable, aunque su disposición corporal resulta estereotipada. La protagonista está arrodillada sobre sus talones, como si proyectase la zona de su pelvis hacia delante, área que se resalta por el empleo del negro. La mujer, con guantes negros hasta los hombros y zapatos de tacón, posa una de sus manos sobre un hombro y la otra sobre el pubis, mientras dirige su rostro, de ojos cansados, cuencas oscurecidas y boca entreabierta, en dirección al espectador.

**Fig. 739. *Sesam öffne dich* de Cornelia Schleime (Berlín, 1953).** Es una acuarela sobre papiro en la que la artista combina manchas de color de diversos matices y dibujo a línea. La escena muestra un contrapicado de una mujer que separa sus labios vaginales con dos dedos mientras dirige su mirada hacia abajo, en dirección al espectador, aunque no parece orientada a ninguna parte en concreto. La zona de la mano y del sexo, ambos realizados con detalle, ocupan la mayor parte de la composición. El punto de vista y el modo de mostrar sus genitales son novedosos en comparación con el resto de las obras, podrían conferir cierta autonomía a la protagonista; no obstante, la apatía reflejada en su rostro no parece la de un personaje decidido. Si en muchas de las obras de los grupos precedentes parecía que el espectador es quien aborda activamente la escena, decidiendo qué ver, en esta la sensación es otra. La protagonista es quien parece mostrar al espectador aquello que quiere que vea, en este caso su sexo. El título, que en español sería: ¡ábrete sésamo!, sugiere cierta ironía.

En el *Grupo temático 94. Personajes erguidos que aproximan las manos a la vulva*, observamos nueve obras en las que las representadas, mayoritariamente, aproximan una o ambas manos a los genitales. Se representan en sentido vertical, de cuerpo entero o de muslos para arriba. En la mayoría no se ofrecen datos relativos al espacio escénico. En diversas obras podemos contemplar personajes cuyos cuerpos no son jóvenes ni delgados y, en general, podemos advertir cómo predomina cierta falta de pasión o expresividad en sus rostros. En las dos últimas aparece el fuego como elemento asociado a la pasión sexual.

**Fig. 740. *The drawing lesson #3* de Mel Ramos (Sacramento, 1935 - Oakland, 2018).**

En este dibujo a lápiz observamos dos soluciones plásticas muy diferentes. En la zona de la izquierda, de menor extensión, vemos un personaje semidesnudo con un espejo ovalado al fondo, todo ello está realizado con realismo. Mientras que a la derecha y ocupando un espacio mayor, podemos reconocer una obra de Picasso (*Muchacha ante el espejo*, 1932), que además se destaca por la insistencia de los oscuros. *The drawing lesson #3*, como el título indica, representa una sesión de dibujo en la que presumiblemente vemos a la modelo en la parte derecha y la obra del artista a la izquierda. Si la del malagueño se contempla en el espejo, la ideada por Ramos mira en dirección al espectador, mostrando sus pechos, con una mano en la entrepierna y un espejo a sus espaldas que permite observar la parte posterior de su cuerpo, en particular sus nalgas desnudas. La escena parece sugerir que Ramos fantasea con la modelo que Picasso habría tenido para realizar su obra o sugiere su propia versión; aunque en la del californiano la mujer parece más pendiente del espectador que de sí misma.

**Fig. 741. *La mathématique du slip* de Martin Eder (Augsburgo, 1968).** En este capítulo hemos incluido varias obras de este artista debido a la amplitud con la que trata el tema. Esta es una obra figurativa de carácter surrealista, que puede dividirse en dos partes en función del uso del color. A la izquierda, sobre un fondo azul y subido sobre unos cubos de colores vemos un gato doméstico. A la derecha, pintada en tonos rojos, se yergue una joven arrodillada. Tiene la camiseta bajada, dejando al descubierto sus pechos y uno de los brazos oculto detrás de la espalda, mientras la mano del otro la introduce en su ropa interior, también de color rojo. Su mirada se dirige hacia abajo y su rostro resulta inexpresivo, dato que contrasta con su actitud corporal. El fondo, conformado por nubes, hace de enlace entre ambas zonas, que aparentemente no guardan relación entre sí. No obstante, parece advertirse un emparejamiento entre las actitudes de los dos personajes, tanto el gato como la mujer parecen ausentes, indiferentes. Además, el cambio de escala hace que ambos adquieran un tamaño similar, facilitando así la comparación entre uno y otro. Este recurso, la mujer es del tamaño de un animal de compañía, puede funcionar también objetualizando al personaje, haciéndolo más vulnerable.

**Fig. 742. *Die büchse der Pandora* de Cornelia Schleime (Berlín, 1953).** Es una acuarela sobre papiro que muestra una figura centrada en el espacio compositivo y cortada a la altura de los muslos y del cráneo. Está realizada con una línea de dominancia curva y un leve claroscuro. El cabello y la braga son los únicos elementos solucionados mediante una masa de color, de esta manera centran la atención y marcan la verticalidad de la composición. El personaje levanta uno de sus brazos sobre la cabeza, la mano del otro la introduce en su ropa interior, mientras dirige su mirada de reojo al espectador. Su actitud corporal puede denotar insinuación o provocación de tipo sexual, pero la expresión de su rostro, seria y poco confiada, le otorga un punto de

ambigüedad. El título, que en español sería La caja de Pandora, sugiere que esta figura podría albergar algún mal, quizá debido a esto observamos la desconfianza en su rostro. Comprobamos que en esta ocasión la caja es suprimida o desplazada simbólicamente a los genitales, sugiriendo de este modo que su sexo sería el origen del mal, aquello que no debe destaparse.

**Fig. 743. *Ohne titel* de Luciano Castelli (Lucerna, 1951).** Es un dibujo a tinta sobre papel. Tiene una factura ágil, realizada con una brocha ancha, en la que la mayor o menor carga de tinta define los volúmenes, creados mediante claroscuro; mientras que los contornos de la figura se definen mediante el uso de la línea. Los negros más oscuros se utilizan para resaltar la silueta del personaje del fondo, uno de los senos, las medias y la mano que se aproxima a la entrepierna. La escena nos muestra un plano casi frontal y recortado a la altura del cuello y de los muslos, de una mujer de cuerpo esbelto que mantiene una mano sobre sus genitales.

**Fig. 744. *Perlenkette* de Lilli Hill (Abay, 1976).** Es una obra de factura realista en la que vemos una mujer cuyo cuerpo claro se destaca contra la oscuridad del fondo. La superficie está pintada con suavidad y aunque el modo de solucionar la piel resulta bastante idealizado, la morfología corporal de la modelo escapa a la belleza convencional. Muestra un cuerpo grueso, pero lo hace con orgullo, segura de sí misma, sin lamentar su distanciamiento del canon. La figura, totalmente desnuda, vestida únicamente con unos zapatos amarillos de fiesta, adelanta uno de sus pies en dirección al espectador mientras lo mira de reojo y desde arriba, quizá, con arrogancia. Sobre el cuello porta un largo collar de perlas que pasa entre sus piernas, sujetándolo con ambas manos para estimular sus genitales (el título significa collar de perlas). A pesar de que la obra puede tener matices diversos o resultar enigmática, en esta ocasión parece que la protagonista más que insinuar al espectador, lo provoca. Se sabe contemplada pero no es una figura pasiva que el observador podría fantasear con manipular. Podemos compararla con las dos obras precedentes y advertir una diferencia notable en el modo de representar al personaje. Esta última tiene un carisma del que las otras carecen.

**Fig. 745. *All this time* de Jenny Morgan (Salt Lake City, 1982).** Es una pintura de casi dos metros de alto, en la que podemos apreciar cómo la artista utiliza diferentes recursos pictóricos. El fondo está constituido por un tono azul liso, mientras que el pelo tiene una apariencia realista y el rostro se halla velado. Asimismo, observamos unas líneas verticales que cruzan el cuerpo de la protagonista y los brazos presentan un degradado que culmina en unas manos blancas. El personaje se muestra de muslos para arriba, frontalmente y de manera centrada. Su rostro, con las cejas elevadas y la boca abierta, se dirige en dirección al espectador, pero permanece en un segundo plano. Las zonas que mayor atención atraen son el pelo, la zona pélvica y las manos. Estas últimas se juntan por encima de la vulva atrayendo la mirada hacia dicha área.

En este caso, aunque la mujer representada es joven y tiene un cuerpo proporcionado, el modo de pintar la carne carece de idealización. Repararnos sobre todo en la zona del abdomen, de la cadera y de las líneas de la ingle, que se prolongan con el comienzo de las piernas.

**Fig. 746. *Self-portrait (twisted)* de Anne Harris (Cleveland, 1961).** Esta es una obra notablemente diferente a las anteriores. El personaje es una mujer con más grasa corporal y de mayor edad, tal y como podemos observar en las marcas de su cuerpo. Según indica el título, se trataría de un autorretrato de la propia artista. Sobre un fondo claro se dibuja este personaje que se fusiona y diferencia del fondo, alternativamente. Podemos distinguir el cuerpo desnudo de una mujer mayor, vista de muslos para arriba y en posición de tres cuartos, mientras que su rostro parece dirigirse de forma más o menos frontal y alzada al espectador. La zona que mayor definición tiene es la de la mano próxima a los genitales, que además tiene los dedos doblados pudiendo sugerir cierta sensación de movimiento. Si comparamos esta obra con una como la de Ramos, podemos advertir matices totalmente diferentes. Si la mujer de la primera obra de este grupo parecía una proposición carnal, la que nos ocupa parece más próxima a una reivindicación del propio cuerpo sexual.

**Fig. 747. *Firebird #5* de Paul Waldman (Erie, 1936).** Esta es una obra conformada por dos paneles similares pero diferentes. Ambas están compuestas por fondos negros sobre los que se disponen elementos de pequeño tamaño, en el de la izquierda parecen hojas, mientras que los otros son flores. Los personajes son también bastante parecidos, aunque con algunas diferencias. La de la izquierda tiene flores en la cabeza y un adorno sobre la cadera; la otra tiene el cuerpo gris y la cara de color; por último, las llamas se posicionan en lugares distintos. Sin embargo, ambas tienen una posición análoga, con el torso contorsionado, echado hacia delante y la cabeza hacia atrás, dirigen sus manos a la vulva y al pecho respectivamente. Si nos fijamos en la expresión facial del personaje de la izquierda, el que mejor se aprecia, vemos que tiene los ojos abiertos, la mirada perdida y los labios proyectados hacia afuera, dando la sensación de estar en una especie de trance. Las llamas que salen de sus cuerpos aportan teatralidad a la escena y parecen funcionar como metáforas del deseo sexual, ese fuego interno que estas figuras exudan.

**Fig. 748. *Burning vulva* de Mia Mäkilä (Norrköping, 1979).** Aquí contemplamos una obra esperpéntica que no muestra a un personaje masturbándose, pero que resulta interesante introducir por el contrapunto que ofrece observándola en conjunto con las anteriores. Es una pintura de carácter surrealista. De pie, sobre un montículo verde, vemos un personaje centrado en la composición, cuyo cuerpo naranja se destaca sobre un fondo negro. Su cabeza parece la de un personaje anciano, está repleta de pliegues y de verrugas, tiene cuatro pelos lacios y un gorro en forma de cono. Este último es similar a los de usar y tirar que acostumbran a utilizarse en los festejos. Sus ojos, estrábicos, y su boca están abiertos de manera exagerada, como si padeciese



una emoción o sentimiento extremo. Además, vemos diversas gotas en su frente, que podrían ser sudor y varios hilos blancos saliendo de su boca, presumiblemente baba. Si nos fijamos en el cuerpo, advertimos que también posee numerosas protuberancias. Tiene unas piernas rectas y delgadas con unos pies minúsculos, unos pechos caídos y pequeños y unos brazos muy delgados y acortados con unas manitas de dedos puntiagudos. Más grande es el tamaño de su sexo, lugar de donde emergen unas llamativas llamas amarillas. Resulta grotesco ver a este personaje de aspecto desmejorado con un incendio entre sus piernas mientras suda, babea y grita, manteniendo estirados unos brazos cortos que no llegan a la zona en llamas. Si en la obra anterior podíamos observar una coexistencia afortunada entre el fuego y los personajes representados; en la que nos ocupa este emerge de sus genitales, pero como representación del deseo sexual no parece afectar positivamente a la protagonista. Si en la obra de Waldman los personajes se rodeaban de llamas que aparentemente simbolizaban su éxtasis sexual, en esta otra el fuego emerge de la vulva de la protagonista quemando literalmente su cuerpo<sup>93</sup>.

En el *Grupo temático 95. Planos próximos de personajes que tocan sus vulvas*, podemos ver planos más próximos en los que las representadas tocan su sexo. En las primeras distinguimos planos recortados que muestran un fragmento del cuerpo, mientras que en las restantes contemplamos planos detalle en los que los genitales ocupan la mayor parte de la composición. El hecho de recortar una imagen limitándose a la zona genital es susceptible de reflejar un interés particularizado, en el sexo, en detrimento de la consideración holística de la persona.

**Fig. 749. *Woman washing* de Celestino Valenti (Gran Bretaña, 1943).** Aunque no muestra a una mujer masturbándose, sí resulta sexualmente sugerente. Se trata de un dibujo hiperrealista realizado a lápiz con tal precisión que tiene apariencia fotográfica. Vemos un tronco cortado por encima de los pezones y a la altura de los muslos. Se observa una cantidad considerable de espuma que se acumula en la zona pélvica y es masajeadada con la ayuda de las manos; una de las cuales enmarca el triángulo púbico haciendo presión con los dedos anular y corazón. Este último gesto parece reflejar evidentes connotaciones sexuales.

**Fig. 750. *Kneeling nude* de Roland Delcol (Saint-Gilles, 1942).** Es una litografía en la que una figura se sitúa sobre un fondo claro y vacío. Esta se ubica en la zona de la izquierda y está cortada a la altura de las rodillas y del ombligo. La protagonista parece una mujer joven, vestida únicamente con medias, que se acaricia con una mano su sexo rasurado.

<sup>93</sup> A este respecto podemos recordar un retablo de Colijn de Coter, titulado *The Hell*, parte del tríptico del Juicio Final, pintado para la iglesia de St. Alban en el S.XVI. En dicha obra podemos ver la representación de una mujer desnuda en el infierno, con un sapo sobre el pecho y llamas de fuego emergiendo, alineadas, con la zona de los genitales.

**Fig. 751. *McQueen* de William Nelson Copley (Nueva York, 1919 - Cayo Hueso, 1996).**

Aquí se diferencia claramente el fondo de la figura por el uso del color y de la claridad. Esta última se delimita con una gruesa línea oscura, mientras que su interior es claro destacándose, así, de los oscuros del fondo. Está realizada con un estilo sintético y de apariencia ingenua. Frontalmente situada al espectador, vemos la parte trasera de un personaje que introduce una mano entre sus piernas. A partir de los datos ofrecidos en la obra no es posible afirmar que se trate de una mujer, no obstante, observando en su conjunto la obra del artista y su inclinación hacia las mujeres desnudas, sería factible así suponerlo.

**Fig. 752. Ilustraciones de Zak Smith (Siracusa, 1976) para la novela *Gravity's rainbow*, de**

**Thomas Pynchon.** La composición se divide en dos escenas separadas y está realizada con una línea bastante angulosa y de grosor variable sobre fondo claro. En la parte de la izquierda vemos parte de un personaje tumbado boca abajo con la parte inferior del cuerpo desnuda. En la contigua se muestra un primer plano de un pubis acariciado por un dedo índice.

**Fig. 753. *Chiaroscuro* de Marilyn Minter (Shreveport, 1948).** Es una obra realizada a principios de los noventa aplicando esmalte sobre metal. Se trata de una pieza rectangular metálica en cuyo centro se ubica un trapecio irregular de menor tamaño y alrededor de esta forma se distribuyen diversos chorretones de pintura. Representa una vulva que está siendo acariciada por una mano con las uñas pintadas de rojo. La iluminación general es bastante escasa, sin embargo, un foco de luz alumbra parte de los dedos y el sexo.

**Fig. 754. *Masturbation painting #2* de Betty Tompkins (Washington D. C, 1945).**

Está pintada con acrílico y el mayor de sus lados sobrepasa los dos metros. Se trata de una obra cuya superficie transmite sensación de suavidad y en la que algunas zonas están más desenfocadas, como la zona de las nalgas, mientras que, en otras como en el sexo, se observa mayor definición. La escena muestra un plano detalle de una vulva y tres dedos, uno de los cuales acaricia el clítoris. Podemos constatar el detalle con el que está realizado el sexo, reflejando una pigmentación mayor a la de las zonas circundantes y una gran variedad de pequeños pliegues.

**Fig. 755, 756 y 757. *The coquettish one / The sanguine one / The melancholic one* de Christian**

**Schad (Miesbach, 1894 - Stuttgart, 1982).** Son tres obras pertenecientes a la serie *The five humours*, unos delicados dibujos realizados con lápiz litográfico sobre fondo blanco, que muestran tres planos próximos de varias vulvas abiertas junto a una mano de mujer. En todas ellas el dibujo se centra en la representación de los órganos genitales, las nalgas y la mano, mientras que el resto del cuerpo desaparece cediendo protagonismo al fondo. En conjunto generan una impresión de artificialidad producida, en gran parte, por la postura de las manos. Estas adoptan una serie de gestos que parecen dispuestos para señalar su posición y su función, pero que resultan poco

naturales o verosímiles. Más que establecer un contacto con los genitales parece que señalan en dirección a los mismos.

En la primera de ellas, *The coquettish one*, se muestra una imagen más o menos simétrica de una vulva abierta destacada por el uso de los oscuros, que ocupa más o menos el centro compositivo. En la parte superior vemos una mano cercana a la zona del clítoris.

En la siguiente, *The sanguine one*, observamos una escena semejante pero esta vez el cuerpo está posicionado diagonalmente y la mano ya no se muestra de manera frontal.

En la última, *The melancholic one*, la zona pélvica está casi horizontal, aunque algo inclinada y en esta ocasión vemos la mano con la palma hacia arriba y el dedo índice apuntado al sexo.

El título que Schad escoge para la serie, así como el de cada una de las obras, evoca la teoría hipocrática de los cuatro humores: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema; según la cual el cuerpo humano estaba conformado por estos cuatro humores o líquidos de cuyo desequilibrio surgirían las enfermedades. Asimismo, se asociaron cuatro caracteres tipo en función del humor predominante: colérico, melancólico, sanguíneo y flemático. En las obras que nos ocupan, se representan dos de ellos, el melancólico y el sanguíneo, y se añade un tercero, la coqueta.

El *Grupo temático 96. Escenas con espejos*, se compone de cuatro escenas en las que las protagonistas miran sus genitales a través de espejos que sostienen con la mano. Todas se representan en interiores, aunque son muy diferentes entre sí y una de ellas se dispone directamente sobre el suelo.

**Fig. 758. *There!* de Gerda Wegener (Hammelev, 1885 - Frederiksberg, 1940).** Es una ilustración amable y delicada en un estilo Art decó, que forma parte de *De l'assements d'eros*, un portafolio de doce litografías coloreadas a mano que representan escenas sexuales protagonizadas por mujeres en solitario o en pareja. La escena se dispone dentro de un marco circular delimitado por una línea gruesa de color negro. Una línea fina y ondulante define las diferentes formas, que se rellenan de colores más o menos homogéneos. Sobre una cama mullida y unas almohadas, contemplamos a una joven en ropa interior que sostiene un espejo delante de su vulva mientras la manipula con los dedos. Sobre la cama yace el vestido que se ha quitado y al fondo una cortina y una superficie estampada cierran el espacio.

**Fig. 759. *Ping pong II* de Falk Gernegroß (Marienberg, 1973).** Es una pintura realista en la que contemplamos a una mujer desnuda de cintura para abajo sentada sobre el suelo de una habitación embaldosada. Tiene las piernas separadas al tiempo que recoge su camiseta, baja la mirada y sostiene un objeto verde delante de sus genitales, como si los contemplase en un espejo. Sin embargo, el título sugiere que se trata de una paleta de ping-pong, jugando a introducir un planteamiento equívoco.

**Fig. 760. *Femme regardant son Mont Vénus de Léopold Rabus (Neuchâtel, 1977)*.** Aquí el artista pinta una escena interior que genera cierta sensación de claustrofobia, nos fijamos en la estrechez del espacio, así como en la oscuridad de las paredes que lo configuran. Una iluminación artificial destaca el centro de la composición, donde sobresale en cuerpo rojizo de una mujer, un mueble y un jarrón. La vemos de espaldas mientras sostiene un espejo entre sus piernas. En esta ocasión el espectador atisba parte del reflejo, pero sin llegar a discernir formas concretas, accediendo, solo en parte, a la contemplación de esta escena íntima.

**Fig. 761. *Untitled de Michael Kvium (Horsens, 1955)*.** Contemplamos una escena surrealista que se divide con la ayuda del color en dos zonas. En un primer plano observamos una cortina en tonos lilas, elemento que puede funcionar simultáneamente ocultando y revelando; en este caso se aparta hacia la izquierda permitiendo contemplar una escena privada susceptible de ser ocultada recorriendo la tela. En el resto de la escena predominan los tonos marrones. La atención recae sobre el personaje principal, cuyo cuerpo se destaca por la iluminación que entra desde la derecha. Su cuerpo, desproporcionado, resulta poco tranquilizador y un tanto monstruoso. Contemplamos una figura extremadamente larga, con unos brazos muy finos, cabeza, manos y pies demasiado pequeños, dos pechos separados y poco naturales y una espalda ancha que se comba hacia delante. Este personaje, sentado al borde de una silla y con las piernas separadas, parece estar masturbándose mientras contempla su sexo en un espejo de mano. Comprobamos cómo se destaca la presencia del sexo con la iluminación del cojín rojo de la silla. La perspectiva inestable, junto con el marcado contraste entre las luces y las sombras, confiere al conjunto una apariencia extraña, inquietante. Asimismo, resulta desconcertante la altura del personaje en relación a la de la estancia y al tamaño de la silla, este no parece encajar en el entorno en que se ubica. Por último, cabe señalar el contraste entre el aspecto primitivo del personaje de cabeza minúscula con la estantería repleta de libros que se sitúa a su espalda.

En el *Grupo temático 97. Escenas con artilugios sexuales*, hemos incluido una serie de obras en las que sus protagonistas se muestran acompañadas de juguetes sexuales que, en la mayor parte de las escenas, se introducen o hacen ademán de introducirse en las vaginas. Algunas de ellas están más próximas al mundo de la ilustración, mientras que otras presentan unas superficies más pictóricas. En general, se centran, en mayor o menor medida, en la representación de la figura principal, ocupando los datos restantes un lugar secundario. La única que se sitúa claramente en un espacio público es la de O.R.G.I.A.

**Fig. 762. *Meditation (Rituals of self possession) de Marion Wagschal (Puerto España, 1943)*.** Es una pintura figurativa de pequeño tamaño y aspecto bastante plano, apenas vemos sombras y la sensación de profundidad viene creada por el escorzo del dibujo. La protagonista se ubica en la

parte derecha de la composición y sus pies ocupan un primer plano, mientras que el resto del cuerpo se aleja por el efecto de la perspectiva. El color de su cuerpo desnudo no es muy diferente al del entorno, pero se distingue por tener un tono más rosáceo y claro. En la parte de la izquierda vemos un par de platillos con elementos humeantes, presumiblemente incienso. Un poco más alejado distinguimos lo que parece ser un consolador enchufado a la pared. Los tonos verdes, amarillentos y grisáceos confieren a la escena una apariencia un tanto sucia, como si la atmósfera estuviese cargada. El título sugiere que se trata de un momento de relax y de disfrute íntimo.

**Fig. 763. *Girl with sex machine* de Liz Neal (Gales, 1973).** Es una pintura figurativa en la que predominan los tonos azules. Vemos a una mujer desnuda sobre un sofá que marca una composición horizontal. Ella se dirige frontalmente al espectador con los brazos recogidos en el bajo vientre. Si reparamos en su rostro, comprobaremos su rareza, parece una máscara. Sobre el suelo yace un consolador que se destaca por los marrones que lo rodean, los más intensos del conjunto.

**Fig. 764. *Ohne titel* de Lilli Hill (Abay, 1976).** Podemos distinguir dos zonas altamente contrastadas, la del fondo realizada en tonos oscuros y los elementos del primer plano, que se destacan por claridad contra el anterior. Es una pintura de factura realista cuyo acabado tiene una apariencia pulida, suave. Ocupando la mayor parte de la composición vemos una figura y un mueble o módulo bastante alto cubierto por una sábana. La mujer, con las piernas abiertas y una postura bastante teatral, nos fijamos, por ejemplo, en los gestos de manos y pies, sujeta unas bolas chinas que destacan sobre el conjunto por el intenso naranja. Su posición parece poco casual, los senos y el sexo están girados en dirección al espectador, mientras que las extremidades se abren posibilitando una visión mejorada del cuerpo. En cuanto a su rostro, observamos los ojos cerrados y la boca entreabierta, tal vez un gesto de abandono sexual. Tiene una apariencia cuidada, reparamos en el maquillaje de su rostro, en la pintura de las uñas o en su vello púbico recortado, y la forma de representar la carne resulta bastante idealizada; sin embargo, su cuerpo no se corresponde con los modelos actuales de belleza. La artista nos muestra un cuerpo estetizado y cuidado que no encaja en los estándares comunes.

**Fig. 765. *V&roTic 2* de Vania Elettra Tam (Como, 1968).** Esta obra es parte de una serie de dibujos. Toda la escena está impregnada de un color rosa y se resuelve con una figuración realista. Centrada en la composición vemos una figura sentada sobre una silla, contra un fondo rosa en el que se observan algunos trazos. La mujer lleva un delantal, guantes de plástico y zuecos, sugiriendo así que está realizando alguna tarea doméstica. La vemos con las piernas cruzadas, un bol con una sustancia en su interior y lamiendo un consolador que parece haber utilizado a modo de varilla, mientras mira al espectador. En esta ocasión el deseo sexual y las labores domésticas se entremezclan con humor en la misma escena cuando la protagonista, en lugar de mostrar sus

genitales como un posible estimulante de la libido del espectador, aparece vestida y haciendo un uso paródico, aunque no exento de connotaciones sexuales, del consolador.

**Fig. 766. *Allegra aritmetica = 1* de Maurizio Cannavacciuolo (Nápoles, 1954).** Muestra una escena recargada y ornamental, con un aspecto pulcro que podría parecer realizada con medios mecánicos y presta una gran atención al detalle. El fondo, aunque tiene una apariencia plana parece conformado en diversos planos. El más lejano se constituye de motivos geométricos que se reiteran a modo de baldosas decoradas. Sobre ellos se advierte un dibujo a línea negra cuyo patrón se repite modularmente. Próximo a la cabeza de la representada cuelga un osito de peluche y en la parte de abajo hay una cabeza que parece de dragón chino. La figura, solucionada con una línea delicada y manchas homogéneas de color, es de factura más simple y de color blanco, así se destaca contra este fondo recién descrito. Está, aparentemente, flotando en el aire, no se observa ningún elemento sobre el que podría sustentarse; y la sombra que proyecta es un estampado floral en rojo y azul. La figura parece una mujer joven y desnuda, vestida únicamente con un gorro, unos guantes y unos zapatos azules. Sobre su abdomen se distingue una forma circular con un nueve en su interior. Tiene una pierna levantada, dejando al descubierto un sexo con vello negro sobre el que se posiciona un plano negro, que proviene de la parte derecha dando la sensación de que se introduce en sus órganos sexuales, mientras ella se acaricia los pechos. En esta ocasión, no se trata de un consolador, ni la protagonista parece controlar dicho elemento, pero esta forma negra se dispone de tal forma que sugiere el contacto genital.

**Fig. 767. *Strip club night 15* de Justin Cooper (Tulsa, 1976).** Pertenece a la misma serie que la obra que analizábamos en un grupo precedente. Se trata de una ilustración surrealista en colores vivos, en la que la línea y la atención al detalle tienen una importancia relevante. Las protagonistas son dos mujeres, una de ellas con un rostro fantástico, cuyos cuerpos están estampados de rayas o de un patrón similar al de las escamas. Están recostadas y abiertas de piernas, con una mano se agarran un pecho mientras que con la otra sujetan un elemento fálico que introducen en su vagina y cuyo extremo tiene forma de animal. Su sexo se resalta por el uso del color rosa y alrededor de sus cabezas vemos distribuidos diversos grupos de pequeños corazones. Fundiéndose con sus cuerpos contemplamos un par de personajes con aspecto de superhéroes y a su alrededor algunas siluetas, personajes y motivos abstractos.

**Fig. 768. *Diamanda* de Ghada Amer (El Cairo, 1963).** Una línea que varía de color define la figura sobre un fondo realizado con aguadas claras. Representa a una mujer que oferta sus nalgas al espectador mientras introduce unas bolas chinas en su vagina y vuelve el rostro con expresión estereotipada, como de película porno.

**Fig. 769. *Zonder titel* de Charlotte Schleiffert (Tilburg, 1967).** Esta obra está pintada de manera gestual y ágil, así podemos ver el rastro de la pincelada en superficies poco detalladas. En el

mayor de sus lados alcanza dos metros sesenta y está pintada con huevo, témpera y acrílico. Representa una mujer negra desnuda, con unas piernas rojas y blancas abiertas y cortadas a ambos lados de la composición, sobre un fondo sintético de dominancia blanca. No se distingue con claridad, pero parece que lleva un gorro o antifaz que cubre sus ojos y parte de la cabeza. Esta mujer, cuyo único rasgo facial claramente visible son los dientes, mantiene sobre su abdomen un tarro blanco y con su mano agarra un consolador de gran tamaño que chorrea un fluido, también blanco, que cae sobre su vulva. Esta última se reduce a un gran orificio oscuro rodeado de un perímetro más claro. Sintetiza la figura y utiliza el color de una manera expresiva en detrimento de representaciones idealizadas o más realistas.

**Fig. 770. *Dildo de Nicoz Balboa (Roma, 1979)*.** Aquí también podemos ver una figura masturbándose con un consolador, sin embargo, en esta ocasión no está caracterizada como mujer provocativa. Es una joven con camiseta, calcetines de rayas, vello en las piernas y tatuajes, que según la inscripción está sola en casa. Asimismo, leemos una serie de onomatopeyas que nos ilustran sobre un par de sonidos.

**Fig. 771. *El ataque de Autoer tica: La oscuridad se cierne sobre Barcelona, de O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos)*.** Esta obra pertenece a la serie *Follarse la ciudad*. El dibujo es portada del libro *Un zulo propio* (2009) de Itziar Ziga. Sin contar con las letras del título, el único elemento de color son los labios de la protagonista. Los personajes están realizados con línea, el suelo y el fondo mediante tintas planas y línea y, por último, el edificio con forma alargada, probablemente la torre Agbar de Barcelona, de tono más oscuro, parece un collage o elemento añadido. La escena muestra a una enorme mujer con rasgos animales, nos fijamos en los ojos, en el pelo de las manos y en el de los pies. A la izquierda una pareja vestida elegantemente y de tamaño mucho menor se aleja desfavorada ante semejante acontecimiento: la protagonista, desnuda, se dispone a introducirse el edificio en sus órganos sexuales.

### 7.1. El autoerotismo: conclusiones parciales

Una vez terminados los análisis planteados procederemos a extraer unas conclusiones de carácter general. En este apartado recién concluido hemos analizado una selección de obras que abarcan técnicas, estilos y modos de representar muy diversos, no obstante, la mayor parte de los personajes representados tiene en común el hecho de tener una o ambas manos próximas a los genitales. Son figuras que o bien están claramente masturbándose o con su expresión corporal inducen a pensar que podrían hacerlo o haberlo hecho. Asimismo, analizábamos un grupo en el que las composiciones se centraban en planos próximos de los genitales, otro en el que las

protagonistas contemplaban su sexo en espejos de pequeño tamaño y un último en el que eran representadas junto con juguetes sexuales.

En general, se muestran imágenes de personajes que manipulan sus genitales, este es el modo más frecuente de representar el placer autoprocuroado. Entre ellas hemos podido contemplar representaciones muy diferentes. Por ejemplo, muchas tienen un carácter realista o figurativo que podrían asemejarse a escenas cotidianas o, al menos, verosímiles.

Generalmente no se ofrecen muchos datos acerca de los espacios escénicos en los que se inscriben las protagonistas, focalizándose en el personaje y el acto representado. Tal y como cabría esperar, entre aquellas obras que muestran elementos reconocibles son más abundantes las que se sitúan en espacios interiores, lugares en los que la intimidad estaría, en principio, garantizada. Abundan los soportes mullidos, tales como colchones, sofás o sillas; que a menudo incluyen también telas, sábanas o cojines. Asimismo, aunque en mucha menor medida, las hay que están directamente apoyadas sobre el suelo, tal y como sucede en la obra de Sury, *Gernegroß* o *Wagschal*.

En algunas ocasiones las puertas o ventanas abiertas, así como los vidrios transparentes pueden sugerir que la intimidad de la representada podría ser interrumpida. Por ejemplo, recordemos que en la obra de Merkin asoma un mirón desde el exterior.

Por otro lado, encontramos alguna localizada en el exterior. Eisenman la imagina al aire libre, justo delante de un sol enorme y O.R.G.I.A la sitúa sobre la ciudad. En *Masturbating woman surrounded by bad towels* de Eder contemplamos un espacio mixto, al fondo una playa y en un primer plano un sofá de piel negra.

En obras como las de Kisling, Cannavacciuolo o Wolf podemos ver frutas y en las de Vlerick y Kawasaki flores. Estas últimas también aparecen como motivo de estampado en telas, fondos o jarrones. En cuanto a los consoladores, hay variación, lo observamos de tamaño más modesto en la obra de Wagschal y de gran formato en la de Schleiffert. Dos incluyen bolas chinas.

La mayor parte de las representadas se muestran desnudas o escasamente vestidas.

Las prendas que con más frecuencia aparecen son las medias, la ropa interior y los zapatos, que en ocasiones se complementan con joyas. Este tipo de vestimenta es la que se asocia con la Mujer provocativa. Podemos también comprobar cómo algunos de los personajes que aparecen vestidos arremangan sus prendas dejando al descubierto sus cuerpos. Así podemos verlo, por ejemplo, en varias de las obras de Eder, en *E-Kimberly in red and yellow* de Amer o en las de Sterling, Teraoka o Fogarty. De modo que estas prendas no se incluyen con el objetivo de ocultar el cuerpo de las



miradas, sino para incentivar la libido. Se halla implícita la fantasía de retirar dichas prendas o de imaginar lo que ocultan. En este sentido cabe señalar a la protagonista de Balboa, con las piernas sin depilar, vestida con una camiseta y calcetines de rayas; es decir, al margen de la belleza “femenina” estereotipada. Se muestra natural, no hay pretensión de erotizar a la protagonista puesto que no se muestra para otro. Elettra Tam y Gernegroß tampoco las representan ataviadas de una forma seductora estandarizada, es más, este último la pinta con las plantas de los pies ennegrecidas.

En este capítulo hemos encontrado menos obras con tendencia a idealizar o estetizar al personaje representado que en otros capítulos. Entre aquellas obras que tienden a mostrar figuras acordes con los cánones estéticos actuales o con una piel homogénea y sin marcas, podemos contemplar las de Ramos, Seidenberg (*Angel*), Rojan, Stanick, Ortiz o Cannavacciuolo. Representaciones que parecen amoldarse bien a las definiciones contemporáneas de cuerpo deseable. En menor medida las de Amer, que representan a mujeres bellas pero la manera de solucionar la superficie no tiende a idealizar la carne; o las de Hill, que sí embellecen el modo de pintar la carne pero que, por el contrario, retratan personajes cuya grasa corporal los sitúa fuera de los estándares habituales. No obstante, hallamos otras obras en las que las protagonistas tienen físicos de apariencia más corriente. En esta selección es mayor el número de este tipo de obras y, aunque pueden resultar atractivas, no parecen reflejar una intención clara de idealizar lo representado. Entre ellas tenemos las de Schiele, Dine, Yuskavage, Dumas, Kisling, Kitaj, Joffe o Wagschal. Así como algunas en las que los medios plásticos expresivos cobran mayor relevancia, como observamos en la de Picasso, Emin, Fautrier o Wheat. Finalmente, cabe hacer referencia a trabajos como el de Kvium, Piene, Mäkilä u O.R.G.I.A, que idean personajes un tanto espantosos o deformes.

Sin embargo, a pesar de que la belleza no sea un imperativo, continuamos comprobando que la mayor parte de las protagonistas son jóvenes y con cuerpos más o menos esbeltos; aunque con algunas excepciones, como las ideadas por Hill, Harris o Mäkilä. De forma que el tema de la belleza tiene menor incidencia que el de la juventud. No obstante, recordemos que tres de las protagonistas tienen un aspecto envejecido, son aquellas retratadas por Harris, Rustin y Mäkilä. La de la primera mostraba el cuerpo robusto de una mujer en la que la carne descolgada y las arrugas revelaban el paso del tiempo; mientras que la segunda representaba a una anciana con el cuello replegado, las piernas descarnadas y la piel con manchas violáceas; la tercera ideaba una figura esperpéntica cuyo rostro, completamente arrugado, con los huesos marcados y la cabellera escasa, delataban los rasgos de la edad. A este respecto cabe señalar que las mujeres de mayor

edad o las ancianas no acostumbran a representarse en actitudes sexuales, quedando así su sexualidad relegada al plano de la invisibilidad. No parece una casualidad que las autoras de dos de estas obras sean mujeres, además, Harris presenta esa obra como un autorretrato. Sin embargo, como decíamos, la tónica general es otra, tanto en el mercado publicitario como en el del arte, las mujeres sexualmente activas/disponibles son preferentemente jóvenes.

En referencia al modo en el que se muestran estos personajes podemos constatar diversos puntos de vista. En algunas se observan imágenes frontales o de tres cuartos, entre ellas se cuentan las obras de Castelli, Morgan, Picasso, Schütte o Piene. En otras el punto de vista se sitúa por detrás del personaje, como hacen Balthus, Kitaj, Liepke o Copley, acentuando así la sensación de incursión voyeurista. Comprobamos cómo las obras sobre papel suelen tener unas dimensiones más discretas, no obstante, incluimos algunas pinturas que rondan los dos metros en algunos de sus lados. Utilizar soportes de este tamaño para representar este tipo de obras suprime la sensación de intimidad o privacidad que serían susceptibles de provocar. También las hay que retratan al personaje desde un punto de vista superior o cenital, así sucede en una de las obras de Eder, Liepke o Sterling. O desde abajo, como hace Schleime en *Sesam öffne dich*.

El tipo de encuadre elegido puede provocar sensaciones muy diferentes. Mientras que en el picado el espectador se posiciona por encima de la representada, en el contrapicado sucede a la inversa, pudiendo la protagonista adquirir un rol preeminente. Por último, hemos visto una serie de encuadres que se centran exclusivamente sobre una zona determinada, en este caso los genitales, obviando otro tipo de información, como puede ser la identidad de la representada o los datos escénicos. En todas ellas se favorece la visualización del contacto entre los dedos y la vulva. Las que muestran con cierto detalle los genitales son las de Minter, Tompkins y Schad; en las restantes la morfología específica de este órgano no es mostrada. En las de Valenti y Smith se representa el vello púbico, mientras que en la de Delcol vemos un abultamiento carnoso y en la Copley se hallan cubiertos por una mano.

Si reparamos en la disposición de sus cuerpos veremos que la mayor parte se hallan tumbadas o sentadas, aunque también encontramos algunas de pie o en otra posición. Son posturas que en general resultan bastante estáticas, en parte, debido a la naturaleza del acto representado.

En cuanto a la actitud mantenida por los personajes representados, encontramos rostros apáticos o faltos de expresión, como las de Seidenberg, Liepke o Schleime (*Sesam öffne dich*). Abatidas o ausentes, tal y como podemos ver en las de Ramos, Morgan, Kisling o Schütte. Incluso quizá algo narcotizadas, si reparamos en la de Schiele. Sin embargo, en otras como *Masturbating woman surrounded by bad towels* de Eder o *E-Kimberly in red and yellow* de Amer, las protagonistas

parecen invitar al espectador con sus miradas. En las de Rojan, Joffe (*Reclining*), Sterling, Miss Van, Tennigkeit o Cooper contemplamos rostros extasiados o expresivos; mientras que en las obras de Poynton, Domergue, Ortiz, Fautrier o Waldman la tensión sexual se refleja en el cuerpo. Por otro lado, las dos que representa Picasso parecen reflejar cierta idiotez en sus rostros. Por el contrario, otras hacen acopio de un genio mucho más despierto. Lo comprobamos en las obras realizadas por Hill, Schleime, Harris, Yuskavage o Dumas. Repararnos en que estas últimas han sido realizadas por artistas mujeres. De modo que podemos encontrar representaciones en las que la protagonista, bien se disponga para el placer propio o para el ajeno, tiene una actitud mucho más consciente que las restantes, incluso desafiante o arrogante. Lo advertimos en *Perlenkette* de Hill, *Heart* de Yuskavage o la de *Feather stola* de Dumas.

En cuanto a la manera de representar el placer sexual en los rostros, cabe señalar la reiteración de determinados gestos, como el cierre de los ojos, la apertura de la boca o la proyección de la cabeza hacia detrás; que a veces se acompaña de la elevación de uno o ambos brazos por detrás de la cabeza.

Advertimos una diversidad de obras en las que la protagonista dirige su mirada hacia el espectador, en este tipo de escenas queda claro que es consciente de estar siendo observada; lo que cabría entonces preguntarse es si mantiene dicha posición como una proposición erótica o si mira al saberse observada en un momento íntimo. Entre las que miran en dirección a quien las contempla, podemos observar obras como las de Picasso o Kisling, cuyas protagonistas tienen un rostro inexpresivo. Asimismo, hallamos otras escenas que parecen una insinuación de tipo sexual, nos referimos a *Masturbating woman surrounded by bad towels* de Eder o *E-Kimberly in red and yellow* de Amer. Por último, contemplamos otro tipo de mirada que refleja una mayor conciencia, es la de dos de los personajes retratados por Hill, el de Schleime en *Die büchse der Pandora*, la protagonista de *Heart* de Yuskavage o la de *Feather stola* de Dumas. Son mujeres que enfrentan sus miradas con la del espectador sin derivar en actitudes estereotipadas o meramente provocadoras en un sentido sexual.

En muchas otras obras vemos personajes ensimismados en su propia actividad, sus rostros o miradas no se proyectan fuera de la escena, sino que permanecen sin dar señales aparentes de saberse observados. En estas obras la sensación voyeurista de estar contemplando una escena íntima se acentúa. No obstante, si el conjunto o la disposición corporal resultan demasiado artificiales o estereotipados, esta sensación puede desvanecerse a favor de una insinuación carnal más o menos evidente. Por ejemplo, la protagonista de *La mathématique du slip* de Eder no da muestras evidentes de tener conciencia estar siendo observada, pero lo tipificado de su pose y del

modo en el que se viste y desviste, además de su falta de pasión, inducen a interpretarla como una figura que se dispone para ser vista más que para disfrutar de su propio cuerpo. El cuerpo virado hacia el espectador y la incómoda torsión de la mujer representada en *Angel* de Seidenberg, tampoco resultan convincentes. En *Fingers* de Dumas la figura podría estar masturbándose, tal y como su mano sugiere, sin embargo, la presencia de las medias y la pose recuerdan tanto a los clichés de la pornografía que resulta difícil dejar de contemplarla como un cuerpo que se oferta con una insinuación explícita. En comparación con las anteriores, obras como las de Balthus, Kitaj u Oliveira, resultan más creíbles como personajes observados en momentos íntimos y sin su conocimiento —lo cual no entra en contradicción con el hecho de que puedan ser vistas como meros estimulantes para la libido del espectador—. Asimismo, encontramos casos con mayor ambigüedad, como la obra de Hill de 2006 en la que la mujer tiene una postura claramente exhibicionista, se gira hacia el espectador desplegando su cuerpo desnudo, sin embargo, parece susceptible de procurarse placer a sí misma más que a terceras personas.

Por último, también observamos algunas obras en las que la zona de la cabeza no forma parte de la composición, es el caso de las realizadas por Castelli, Cannavacciuolo y Ortiz.

Un dato que puede resultar un tanto paradójico es que gran parte de las protagonistas, a pesar de tocar sus genitales o de insinuar una aproximación, no se muestran extasiadas o expresivas, sino que parecen abúlicas o inexpresivas. En este sentido parece observarse cierto desapasionamiento del sujeto, que muestra actitudes sexuales, pero no las siente o no las refleja. Constatación que podría inducir a sospechar una falta de franqueza en estas representaciones. Analizando estas obras podemos preguntarnos si se trata de momentos íntimos vulnerados o, por el contrario, de escenificaciones con intención provocativa; incógnita que en muchos casos puede quedar sin despejar, aunque a menudo nos inclinamos por la segunda.

El tipo de obra que hemos analizado no es muy frecuente, por ejemplo, si recordamos el volumen de obras del capítulo *Cuerpos voluptuosos*, 352 obras, y lo comparamos con el actual, 94 obras, comprobaremos cómo las representaciones de personajes que ofertan sus cuerpos de modo sexual es mucho mayor que aquellas que aparecen satisfaciéndose o insinuando esta última posibilidad. Como exponíamos en la introducción, el placer sexual de las mujeres ha estado durante siglos revestido de consideraciones de diversa índole, muy estrechamente vinculado al papel en la concepción y a las elaboraciones discursivas sobre el placer elaboradas por algunos varones y desde su punto de vista. El devenir histórico, con la progresiva emancipación de las mujeres y los avances en investigación, ha visto como se ha ido paulatinamente aceptando y reivindicando el placer de carácter sexual de las mujeres. No obstante, como decían Osborne

(1993) y de Diego (1992), la extensión del placer a todos los sujetos puede suponer una imposición para algunas mujeres y una ventaja para otros varones; ya que era la sexualidad de aquellas la que se adaptaba a los parámetros que caracterizaban la de estos últimos. En este sentido, y sin suponer que la necesidad o ganas de relacionarse sexualmente operen en función del sexo, lo que sí encontramos son representaciones de mujeres cuyo deseo sexual parece una incitación. En la muestra hemos podido comprobarlo —y más claramente podríamos verlo las imágenes de la cultura publicitaria—.

Hemos querido dedicar este capítulo al estudio de obras en las que las protagonistas se mostraban con una o ambas manos próximas o sobre los órganos sexuales. Como decíamos en la introducción, el objetivo era analizar el modo en el que son representadas las mujeres que se autosatisfacen en lugar de ofertar sus cuerpos. Aquellas imágenes complacían la mirada del espectador a quien eran dirigidas, sin embargo, en este caso cabría barajar diversas posibilidades. Podrían funcionar como enunciados provocativos, siendo así similares a las ofertas carnales; también cabría encontrar momentos íntimos vulnerados para satisfacción del voyeur o, por el contrario, reivindicaciones conscientes del placer autoprocuroado, que llevan implícita la no necesidad del espectador en la actividad que desempeñan. Como hemos tenido ocasión de comprobar el número de representaciones de mujeres que manipulan sus genitales es considerablemente inferior a la cantidad de aquellas que parecen ofrecerlos al espectador. En este sentido, las mujeres que disfrutan de su cuerpo de manera autónoma como motivo de representación, parecen despertar menos interés que aquellas cuyo cuerpo se oferta como objeto para la satisfacción del deseo ajeno. También es cierto que este tipo de representación ha sido tradicionalmente considerada tabú y no suele mostrarse fuera de determinados campos, mientras que la exhibición objetualizada de los cuerpos de mujeres goza de una amplia tradición y aceptación, además de estar muy extendida, también a la cultura popular. Estas diferencias que planteamos a nivel discursivo no resultan tan claras cuando intentamos aplicarlas al análisis de las obras y es que, como ya hemos mencionado en otras ocasiones, es muy frecuente encontrar obras de carácter ambiguo o abierto en el arte contemporáneo. A continuación, intentaremos una aproximación a la muestra en este sentido. Por ejemplo, las obras de Castelli, Eder (*La mathématique du slip, Masturbating woman surrounded by bad towels*), Ramos, Kisling, Picasso, Schütte, Sterling, Ortiz o Cannavacciuolo, parecen funcionar mejor como ofertas sexuales que como figuras que actúan para sí mismas. Esta afirmación no es categórica, pero es la impresión que se deduce de la interpretación de los datos escénicos. En otras cuantas no parece claro si la protagonista mantiene una pose con pretensión incitadora o si por el contrario es retratada en un momento íntimo; es decir, resulta un tanto incierto si la protagonista

se masturba o parece predispuesta a hacerlo, o lo hace con intención de estimular la libido del espectador. Podemos contemplar esta incertidumbre en las obras de Schiele, Dine, Seidenberg, Yuskavage, Martin Eder (*Sin título*), Dumas (*Fingers*), Balthus, Kitaj, Fogarty, Domergue, Poynton, Delcol o Copley. No obstante, el hecho de que la protagonista no se muestre cómplice no obvia que el artista produzca este tipo de representación con la intención de estimular la libido. Por ejemplo, si contemplamos obras como las de Schiele, Seidenberg, Martin Eder (*Sin título*) o Balthus tenemos la sensación de que lo relevante en estas obras es la sensación que puede suscitar en el espectador, que accede a la intimidad de la representada.

Hemos analizado personajes cuyos éxtasis se asemejan a posturas artificiales que no parecen avocadas a satisfacer las necesidades inmediatas de las que hacen acopio, sino a reclamar una atención ajena. En estos casos podríamos preguntarnos qué clase de reconocimiento del placer de las mujeres se da, en qué condiciones y con qué finalidades. En muchas ocasiones más que exaltaciones del derecho del disfrute autoprocuroado, parecen revelarse como intentos de seducción encaminados a suscitar emoción en el espectador. Siguiendo con esta lógica el placer de estos personajes no sería propio sino de quien observa, a quien en realidad se destina el cuerpo exhibido.

En último lugar, queremos referirnos a obras como las de Mäkilä, Elettra Tam u O.R.G.I.A., en tanto en cuanto, idean escenas que se destacan del común al no recurrir a fórmulas estandarizadas. Las dos últimas, junto con la de Kvium, parecen personajes centrados en su propio placer.

Continuando con esta línea de argumentación, podemos ver cómo también aquí la inmensa mayoría son personajes anónimos, o al menos así se desprende para el espectador que observa la representación y la confronta con el título. La mayor parte de ellos son genéricos o poco concretos. Pocos títulos reflejan nombres personales o sugieren una mayor acotación del sujeto representado.

Hemos analizado un total de 94 obras, de las cuales 37 han sido realizadas por 30 mujeres y 57 por 46 varones. De forma que en este capítulo el 39,36 % de las obras han sido realizadas por mujeres y el 60,64 % por varones. Teniendo en cuenta los análisis que hemos realizado en otros capítulos, es una proporción bastante alta. Recordemos que en el capítulo precedente era del 27,4% en *Cuerpos voluptuosos* y del 22,2 % en *En las proximidades del éxtasis*. En este sentido, parece que hay mayor predisposición por parte de las mujeres a representar sujetos que se masturban que personajes extasiados o que demandan sexo. Es también un tipo de representación que, teniendo en cuenta la evolución histórica del desnudo en Occidente y el reconocimiento del placer de las mujeres, puede resultar más novedosa o incluso subversiva. La mayor parte de las obras que muestran a las representadas con consoladores han sido

realizadas por mujeres. De los varones, únicamente Cooper las representa masturbándose con un consolador, aunque el título: *Strip club night 15*, parece situarnos en un espectáculo con fines lucrativos. Por el contrario, la mayoría de representaciones que muestran primeros planos de mujeres masturbándose han sido realizadas por varones. La cantidad de obras que hemos recogido a este respecto es muy limitada, con lo que no podemos extraer mayores conclusiones, pero sí nos ha parecido oportuno apuntar esta diferencia y preguntarnos si tiene algo que ver con el hecho de que el consolador pueda sustituir al pene.

En referencia a la muestra seleccionada, podemos constatar que aquellos personajes que reflejan una interioridad o carácter más fuerte corresponden a obras realizadas por artistas mujeres. No representan rostros vacíos que se adhieren a cuerpos carnales disponibles, sino que reflejan una personalidad más decidida. La ausencia de expresión o emoción puede inducir a contemplar al personaje representado de manera objetual, sin embargo, dotar al personaje de carácter equivale a atribuirle una identidad o al menos un estatus de sujeto.

En general, aquellas obras menos estandarizadas y que se distancian de los tópicos han sido realizadas por artistas mujeres. Por ejemplo, la de Wagschal refleja un momento de quietud en el que el erotismo viene sugerido, pero no se materializa como motivo visual, sino que parece reservarse para un momento de intimidad. Mucho más evidente es la pintura de Schleiffert, que presenta una escena de sexo explícito, pero lo hace obviando cualquier intención de embellecer lo mostrado. Es más, es susceptible de resultar un tanto escatológica. Las de O.R.G.I.A., Balboa o Elettra Tam hacen acopio de un sentido del humor manifiesto ideando obras con carga erótica, pero que no se circunscriben a los estándares tradicionales, no son imágenes susceptibles de encontrarse en revistas pornográficas. En ellas podemos advertir un tono irónico o subversivo, no representan meramente a mujeres que se procuran placer, sino que lo hacen de forma diferente y original. Sury idea personajes mujer fuertes e independientes, con deseos propios, desinhibidos, pero no erotizados ni pasivizados.

Son sujetos complejos con los que las mujeres pueden identificarse en clave de humor, no son reducciones banales de un par de aspectos generales. Schleime, a través de los títulos de sus obras: *Sesam öffne dich* y *Die büchse der Pandora*, parece inducir al espectador a pensar acerca de lo representado a través del humor o la ironía. Sus personajes adoptan roles, no son simples oferentes sino que replantean el tópico. Asimismo, la forma de tratar el cuerpo de Morgan se distancia de los cánones de belleza para recuperar cuerpos de apariencia real.

Por último, la protagonista de Eisenman, de gran tamaño y justo delante de un enorme sol como si fuese una exaltación de la naturaleza, con dos dedos en la vagina y un corte de mangas entre las piernas, ofrece una imagen desmitificadora, tanto de las bondades de la naturaleza feminizada como de la disponibilidad y erotización de los cuerpos de las mujeres.

## 8. CONCLUSIONES

*La sexualidad podría ser una fuerza potencial de elección, de cambio y de diversidad.*

*En cambio, la asumimos como un destino.*

(Weeks, 1993: 22)

En este trabajo hemos analizado representaciones de estilos muy diferentes, algunas muy distantes de otras, tanto temporalmente como a nivel estilístico. Esto es así porque hemos tratado de hacer un sondeo amplio partiendo del aspecto icónico más que estudiar una figura concreta dentro de determinada corriente. Por ello hemos seleccionado artistas con diferentes grados de legitimación, tomando el campo del arte en un sentido amplio y sin ceñirnos exclusivamente a la cúspide de la pirámide, ocupada por una élite de artistas consagrados. No nos interesa ni la figura del genio ni la obra como paradigma del objeto de culto consagrado, sino la ideología subyacente a unas representaciones que, por lo demás, suelen pretenderse despolitizadas.

Esta forma de trabajar nos ha permitido discernir cómo se representan las mujeres desnudas o en actitudes sexuales en la pintura contemporánea, qué tipo de representaciones se reiteran, y las hemos catalogado para poder analizarlas de forma comparativa, creando para ello una metodología de análisis. Hemos abarcado obras de muy diversa índole, desde la apología estética del kitsch hasta las masas violentas y retorcidas de materia, viendo como el espectro de representación del cuerpo de las mujeres se diversifica, aunque subyace una caracterización sexualizada del sujeto (objetualizado).

En algunos casos hay testimonios, escritos por el mismo artista, que exponen discursivamente su línea de trabajo, sus reflexiones, inquietudes o comentarios acerca de una obra en particular o de manera más global. Este tipo de declaración puede ser de gran ayuda a la hora de analizar una obra o un conjunto de obras, así como para tantear los presupuestos ideológicos del autor, no obstante, en la mayor parte de los casos carecemos de este tipo de información. Podemos recordar, por su gravedad y chovinismo de sexo/género, las declaraciones que hizo Georg Baselitz a propósito de las artistas. En una entrevista, cuando le dicen que entre los artistas más cotizados apenas hay mujeres, responde: “¡Oh Dios! Las mujeres simplemente no pasan la prueba de mercado (...) La prueba de mercado, la prueba de valor (...) Como siempre, el mercado tiene razón (...) Las mujeres no pintan muy bien. Es un hecho”<sup>94</sup>. Por otro lado, puede darse el caso de que entre la declaración del artista y la interpretación del analista haya discrepancias o incluso

---

<sup>94</sup> “Oh God! Women simply don’t pass the market test (...) The market test, the value test (...) As always, the market is right (...) Women don’t paint very well. It’s a fact”. (Traducción propia)



una total oposición. En otras ocasiones podemos encontrar numerosa bibliografía y textos referentes a la obra de un artista, pero esta coyuntura se limita, generalmente, a aquellos que tienen una trayectoria muy reconocida. Teniendo en cuenta estas dificultades, nos hemos servido de este tipo de texto cuando era pertinente para el trabajo, sin embargo, nos hemos centrado en un tipo de examen más viable, en el análisis comparado de las obras. Esto nos ha permitido comprobar de manera fehaciente qué tipo de representaciones estereotipadas se inscriben en el campo de la pintura desde las Vanguardias. Hemos comprobado cómo diferentes ideas perduran a través de la práctica pictórica. En muchos casos no podemos afirmar que el artista maneje conscientemente determinado compendio de prejuicios, pero sí que comparte un imaginario común que es heredero, precisamente, de esas ideas que refleja de forma velada.

En las siguientes páginas vamos a realizar una síntesis de observaciones que comprenden el registro plástico y los aspectos iconográficos e iconológicos, centrándonos en los datos escénicos, la composición, el lenguaje facial y corporal o la caracterización de los personajes. Vamos a ceñirnos a aquellos aspectos que atañen a la representación del sujeto Mujer, si bien recordamos que en las conclusiones finales de cada capítulo hemos realizado observaciones en un sentido más amplio.

La distinción tradicional que atribuye los entornos domésticos a las mujeres y los públicos a los varones halla continuidad en la muestra seleccionada. Reparamos en cómo los espacios interiores o domésticos continúan estando ocupados por las mujeres, cuya desnudez es susceptible de enfatizar la sensación de intimidad. Más aún, podemos recordar la reflexión que hace Calvo Serraller en relación a las escenas de mujeres desnudas aseándose pintadas por Degas, a quien se refiere a como el gran redefinidor del desnudo. Su obra expresa una modificación del concepto de desnudo, así como del punto de vista del pintor, que el propio Degas llamó «visión a través de la cerradura». Esto es, la visión propia del voyeur que accede de forma clandestina a la intimidad de la representada. Lo que con frecuencia observamos en estas representaciones es la vulneración del espacio íntimo por alguien que acecha con una intención o deseo sexual.

Por otro lado, cuando se sitúan en exteriores predominan los espacios naturales, con los que se supone guardan un estrecho vínculo. En este caso la falta de ropa puede ser indicio de la proximidad a un mundo no reglado. De este modo se asocian a la concepción burguesa de la Mujer como ama de casa, madre, hacedora de las tareas domésticas y procuradora de placer o a la naturaleza, con la que compartirían la inmediatez y el carácter reproductor. Por el contrario, el dominio de la *polis* y, por ende, el mundo laboral, donde el ciudadano se afirma como sujeto

político, no es una esfera en la que suelen ser representadas<sup>95</sup>. En definitiva, podemos concluir que la división tradicional de los espacios en función del sexo/género, con la subsiguiente asignación de valores antagónicos que hemos expuesto a lo largo del estudio, se mantiene en la muestra analizada.

Los espacios escénicos y los objetos que los conforman pueden configurar ambientes susceptibles de situarnos en lugares y épocas particulares, así como de denotar diferentes tipos de asociaciones. En algunas escenas vemos elementos como flores con jarrones, plantas, frutas, mesitas, almohadas o telas, que se reiteran configurando entornos privados, acogedores. Además, en ocasiones las flores y las frutas funcionan como metáforas asociadas a la belleza, al sexo o a la disponibilidad de la representada. Los motivos florales asimilan el cuerpo de las mujeres con la belleza contemplativa o con sus genitales. Conforman espacios tradicionalmente considerados femeninos, que suelen caracterizarse por su carácter decorativo o amable.

La configuración del espacio puede crear sensaciones muy diferentes. Por ejemplo, la presencia de telas, transparencias o efectos determinados de iluminación, propicia la conformación de entornos más cálidos, románticos; mientras que la austeridad o la vacuidad del espacio tienden a producir distancia, frialdad. La incidencia de estos aspectos puede verse claramente en las obras de Freud, donde los personajes entran en contacto directo con la tela raída de unos sofás de aspecto mugriento, enfatizando el abandono y el alejamiento de planteamientos románticos. Asimismo, el cuerpo desnudo tumbado directamente sobre un colchón que ya no es blanco, sin funda, produce una impresión de falta de higiene. En este sentido podemos decir que muchos artistas abandonan el idealismo estético y el embellecimiento del cuerpo de las mujeres, aunque siguen siendo estas quienes se representan desnudas en mayor número.

La forma de estructurar la composición también ocasiona efectos heterogéneos. Resumiendo, mucho y centrándonos en los aspectos que nos atañen en este análisis, cabe señalar que aquellas escenas que no recortan el cuerpo suelen ser más tradicionales, muestran mayor énfasis en el ambiente, mientras que las que hacen uso de enfoques cercanos son, a menudo, más vanguardistas. Asimismo, el empleo de la fotografía recortada fragmenta el cuerpo y lo convierte en objeto de delectación para el espectador, desvinculándolo de un cuerpo. Estas últimas permiten, en principio, una mayor aproximación al sujeto representado, a veces un grado de detalle considerable, la delimitación particular de una zona corporal o la acumulación de varias.

---

<sup>95</sup> A este respecto resulta interesante recordar que las protagonistas de *Urban visión* de Schlichter, realizada en la segunda década del siglo pasado y *Spectre lady* de Harrison, pintada en la primera de este, se inscriben ambas en escenarios urbanos nocturnos y se caracterizan como mujeres fatales, destacando su vinculación con el sexo y la muerte. Estas obras no se incluyen en este trabajo, pero sí en uno de los capítulos propuestos inicialmente. Así, la única acepción de "mujer pública" que algunos autores conciben o reflejan es la de prostituta.

A este respecto es interesante apuntar la observación que hace Calvo Serraller cuando escribe acerca de la evolución de la representación del desnudo de mujeres. Hace alusión a temas bíblicos como el de Susana, así como a personajes históricos y mitológicos, y señala que cuando comenzaron a plasmarse se configuraban en forma de escenas más amplias, pero que con el paso de los siglos la representación va centrándose cada vez más en la figura desnuda, hasta culminar con la modernidad, donde ya no se requiere del tema como excusa de representación.

En cuanto a la disposición corporal, vamos a señalar una serie de cuestiones que se reiteran a lo largo de la muestra. Las hay que ladean el rostro hacia uno de los lados, como si su cabeza cayese vencida por el peso, enfatizando el carácter pasivo que las caracteriza. En algunas obras los brazos y las manos caen o se descuelgan sin aparente resistencia, en concordancia con un carácter pasivo, son un indicativo de abandono corporal. A veces se acercan a los genitales suscitando cierto deseo que no siempre se hace explícito. La disposición corporal, así como su ubicación en el espacio puede ocultar, velar o mostrar determinadas partes del cuerpo, habitualmente los caracteres sexuales. Por ejemplo, encontramos muchas pinturas en las que las piernas se juntan ocultando los genitales con dicho cierre, configurando poses más recatadas. No obstante, también hemos analizado otras en las que las extremidades inferiores se separan con naturalidad, algunas que no lo hacen con una intención provocativa manifiesta, sino dominadas por la apatía u otras de carácter exhibicionista, donde se muestran los genitales abiertamente. Los brazos levantados por detrás de la cabeza pueden indicar coquetería, a veces abandono corporal, lo cual no excluye un tipo de seducción tipificada en obras clásicas, como *La maja desnuda* (1795- 1800) de Francisco de Goya. Las poses que representan las extremidades juntas o el cuerpo recogido indican una mayor introspección, por el contrario, las posturas más abiertas, relajadas, con los brazos y piernas separados, suelen resultar más desinhibidas, accesibles u oferentes, aunque también pueden reflejar dejadez o naturalidad. Aquellas que son vistas desde detrás son susceptibles de parecer más vulnerables.

Otro aspecto muy importante a la hora de caracterizar a un personaje es la mirada, esta es capaz de expresar la fuerza o la individualidad de la protagonista o, por el contrario, su vacuidad. Sintetizando, cabe destacar las miradas que expresan decisión y autonomía que, por lo general, representan a personajes conscientes. No obstante, también encontramos formas de mirar decididas, pero encaminadas exclusivamente a la seducción, un caso paradigmático sería el de la *femme fatale*. Por otro lado, hallamos una gran cantidad de obras donde priman las miradas impasibles. Son un indicativo de la apatía y pasividad de las representadas, pero son también una forma de resaltar su vulnerabilidad y, por consiguiente, su accesibilidad.

En referencia a los gestos faciales conviene, dada su recurrencia, señalar uno en particular. Hemos comprobado cómo las bocas se representan entreabiertas una y otra vez, a menudo sugiriendo deseo sexual. Esta expresión es muy frecuente en otros campos como el de la publicidad o el porno, donde las mujeres adoptan este cliché para indicar que están predispuestas a un contacto de tipo carnal. Es un gesto pasivo que se dirige al sujeto activo, a aquel quien se presupone iniciará la acción. Valga recordar que los varones no suelen reproducir este tipo de gesto, a menos que adopten el rol pasivo en una relación homosexual.

La relación de la figura con el espectador también es un dato a tener en consideración. A grandes rasgos cabe discernir entre aquellas que se disponen para ser contempladas, tanto de forma velada como ostensible, y las que se representan sin tener conciencia de estar siendo observadas. Para valorar este aspecto nos fijamos, fundamentalmente, en el lenguaje facial y corporal, si los gestos se dirigen al espectador o hacia una misma.

La ausencia de ropa a menudo revierte en una mayor vulnerabilidad y accesibilidad, pero también puede significar una carencia de control sobre el propio cuerpo, que en este supuesto estaría a disposición de otra persona. En ocasiones la desnudez es una alegoría asociada a la proximidad con la naturaleza, pero puede ser también utilizada como símbolo de libertad o una forma de comodidad; sin embargo, en la muestra seleccionada a menudo aparece como marcador de subordinación. En este sentido podemos recordar la extensa presencia de desnudos de mujeres en el campo del arte, así como su confrontación con varones vestidos.

Es muy frecuente que la ropa funcione como un dispositivo de erotización. A través de las prendas interiores, pero también de las transparencias, aberturas, ropa ceñida, arremangada, escotada, rota, de los zapatos de tacón o ligeros, el cuerpo se transforma en fetiche erótico. Hoy en día las medias ajustadas con una goma al muslo no son de uso cotidiano, sin embargo, las vemos representadas con frecuencia. Podemos preguntarnos si son un vestigio de las prostitutas que retrataron artistas como Lautrec, que en los personajes más contemporáneos parecen evocar la sexualidad mercenaria o disponible que se asignaría al conjunto de las mujeres. Tanto los personajes que se amoldan a los cánones de lo deseable como aquellos que presentan deformaciones grotescas, son susceptibles de ser caracterizados en este sentido.

En general, predomina la ropa interior provocativa, aunque podemos encontrar algunas prendas que se distancian de esta estética en la obra de algunas artistas mujeres como Joffe o Verhoeven. Impera un gusto fetichista a la hora de caracterizar a los personajes mujer semidesnudos.

Asimismo, cabe señalar la abundancia de faldas y vestidos en contraposición a la escasez de pantalones, que hoy en día es la prenda más habitual para muchas mujeres. A este respecto recordemos cómo Nead plantea que uno de los propósitos fundamentales del desnudo de

mujeres ha sido contener y regular sus cuerpos sexuales, pero también producirlo y, por lo tanto, imponerlo a través de mecanismos como pueden ser los tacones de aguja, las uñas largas, los cuerpos modélicos, etc. Por otro lado, la presencia de un tipo de tejido u otro, además de sensaciones táctiles o emparejamientos con la piel de la representada, puede ser un indicativo del tipo de lugar o del grado de sofisticación.

La juventud es una máxima en gran parte de la muestra seleccionada, las mujeres mayores no suelen representarse desnudas o en actitudes sexuales. Sin embargo, en el proceso de investigación y dentro de la amplia muestra recogida, hemos encontrado pinturas que transgreden estos tabúes sociales, se trata de anatomías disidentes o carentes de idealización que, por supuesto, tienen mucha menos visibilidad, tanto en la cultura publicitaria como en el espacio del arte. En el extremo contrario, hemos analizado representaciones de niñas o adolescentes en actitudes sexuales que, por su parte, están muy presentes en la cultura visual occidental, tanto en la del marketing —el mundo de la moda, sobre todo— como en la alta cultura, aunque a veces se las camufla con adornos para que simulen más edad o se infantiliza a mujeres adultas para parecer niñas. Las representaciones de niñas o adolescentes desnudas o en actitudes sexuales son características de la obra de unos pocos pintores, aunque donde mayor amplitud alcanza es en un sector del campo de la ilustración contemporánea, particularmente aquel que se vincula con la corriente *Big eyes* o con el manga.

En relación a la belleza debemos señalar la heterogeneidad de la muestra, si bien podemos diferenciar algunas tendencias como la idealización del cuerpo, la representación naturalista, así como la deformación fantástica o caricaturesca. Los modos de representar el cuerpo son muy variados y dependen del estilo del autor. Por lo general, la idealización es más frecuente en los estilos realistas y figurativos, que suelen representar a mujeres esbeltas, jóvenes y con una piel homogénea e impoluta. La idealización del pecho habitualmente consiste en esfumar y empequeñecer los pezones confiriendo al cuerpo un aspecto prepuberal, inocente. Aunque tradicionalmente el cuerpo desnudo de las mujeres se ha pintado como carne de superficie homogénea, sin pelo, sin arrugas y sin músculos o huesos marcados; en la actualidad el cuerpo fibroso es una realidad dentro de los cánones de belleza y así lo encontramos también representado en algunas obras. La musculatura marcada ya no está necesariamente asociada a una falta de feminidad, sino que es reflejo de un culto al cuerpo y de la actividad física sostenida. Por otro lado, hallamos cuerpos de constitución corriente, de apariencia natural, sin deseo explícito de embellecimiento y que habitualmente son menos estilizados. En estos casos la carnalidad del cuerpo puede manifestarse a través de pezones prominentes, aureolas

pigmentadas, venas amoratadas, arrugas o pliegues. Asimismo, algunos artistas enfatizan aquellos aspectos de la corporalidad que tradicionalmente se han considerado antiestéticos. Trabajan plásticamente su aspecto material, particularmente el tratamiento matérico de la carne, poniendo de relevancia arrugas, grasa o imperfecciones, es decir, aquello que las propuestas idealizadas evitan. En otras existe una deformación ocasionada por el uso de los recursos plásticos como el dibujo, el color, la materia, etc.; en estos casos suele primar lo expresivo, no hay un interés concreto por la belleza tradicional. La agitación de la pincelada, las acumulaciones matéricas, las deformaciones, los órganos que se multiplican o cambian su escala, producen personajes monstruosos. Son figuras cuyas características sexuales son de mujer, aunque su apariencia se aleja de lo humano. Quizá una expresión del caos, de lo salvaje o primigenio incognoscible que se idea como femenino, pero que son los varones quienes lo descubren. Las monstruosas no pueden observarse atendiendo a las categorías cotidianas de lo bello, el modo de utilizar los recursos plásticos condiciona en gran medida el resultado y no atiende a los valores de la tradición. Se priorizan aspectos como el gesto, la materialidad, el color, etc., no obstante, a pesar del abandono de las normas pictóricas o de representación, se mantiene intacto el motivo, la Mujer desnuda que, aunque puede no reconocerse como tal, es apelada a través de la figura con atributos sexuales de hembra.

Asimismo, cabe mencionar que la mayor parte de las representadas son mujeres caucásicas, si bien encontramos alguna mujer negra o con rasgos orientales, no son sino la excepción. Recordemos que uno de los motivos principales de marginación que destacan los análisis feministas es la etnia, además del sexo y de la clase.

El siguiente conjunto de conclusiones gira en torno a la erotización del sujeto Mujer. El erotismo y la desnudez caracterizan el conjunto de obras analizadas, lo cual es lógico ya que ha sido uno de los aspectos considerados a la hora de seleccionar la muestra. A este respecto podemos decir que hemos hallado muchísimo material, cuando comenzamos esta investigación hace más de 10 años, no esperábamos encontrar este volumen de trabajo, lo cual ha repercutido en el tiempo que hemos necesitado para organizar el análisis. Aunque, como decíamos al comienzo, no hemos podido analizar todo el material encontrado —sobrepasa los 4.000 archivos—, sino que hemos realizado una selección muy amplia; la cifra de obras incluidas en esta tesis asciende a un total de 768 obras y tres imágenes procedentes de otros campos de la cultura visual.

Recordemos que para la recogida de la muestra evitamos las categorizaciones previas y buscamos las obras ojeando todos los volúmenes de pintura desde las vanguardias del S. XX. Elegir esta

forma de proceder nos puso en contacto con un gran volumen de material, lo cual nos hizo darnos cuenta de que la cantidad de obras que podíamos recopilar era muy superior a la que hubiésemos podido esperar. En lugar de plantear una hipótesis previa y apoyarnos en algunas imágenes, en este trabajo hemos reunido primero el material visual para ordenarlo y categorizarlo y, a partir de ahí, estructurar la investigación.

Una de las conclusiones que cabe señalar al respecto es el gran volumen de material al que hemos tenido acceso. Seleccionar libros de bibliotecas especializadas y buscar representaciones de mujeres desnudas o en actitudes sexuales procura unos resultados muy prolíficos. En este sentido podemos afirmar que el interés por este tipo de representaciones está mucho más extendido de lo que habíamos imaginado. Aunque los géneros clásicos de la pintura ya no tienen cabida dentro de los discursos contemporáneos, si hacemos el esfuerzo de recopilar y agrupar representaciones pictóricas en función de sus semejanzas, comprobaremos que existe un abultado grupo de obras que comparten temática similar, pero que no se menta ni se nombra, quizá porque está tan asumido que se ha normalizado. Sabemos que aquello de lo que no se habla en los discursos hegemónicos y dominantes, se invisibiliza, pretendiendo u ocasionando con ello su “no existencia”. Podría ser útil nombrar un fenómeno si con ello se percibe su incidencia y podemos analizarlo. La representación carnalizada de las mujeres no suele contemplarse desde el propio entorno pictórico o desde los discursos estéticos porque no interesa. Un discurso estético no podría elaborar una narrativa coherente, sin tener en consideración el análisis crítico del feminismo, para contener a un gran conjunto de obras que muestran a mujeres sexualizadas. Hemos utilizado el término carnalizado porque expresa el mecanismo que subyace a muchas de estas obras, que es la transformación del sujeto Mujer en carne, en carne maleable y disponible para la satisfacción de intereses diversos. Tanto como para retorcerla y hacer del amasijo una acumulación pictórica como para disponerla sobre una silla con las piernas separadas y la mirada perdida más allá de Orión. Cuerpos que abandonan personalidades, sentimientos o subjetividades para proponerse como materia corporal. Si bien pueden observarse con desprecio, deseo, admiración o distancia, todo ello no hace sino encarnar la norma, despojar a las mujeres de sus cuerpos y a estos de potestad.

Este tipo de representaciones se distribuyen en volúmenes muy diferentes. A veces son monografías de autores, otras hacen referencia exposiciones, a grupos de artistas o temáticas, pero no las hemos hallado referenciadas tal y como se estudian en este trabajo. Aquellos que hacen alusión a temas más específicos como arte erótico o desnudo, solo recopilan una parte muy limitada de la enorme cantidad de representaciones existentes y, a menudo, se limitan a obras muy conocidas. De modo, que si queremos adentrarnos dentro de esta extensa imaginería hemos de sumergirnos en libros de muy diverso tipo. Un efecto de esta dispersión es que sino hacemos el

esfuerzo particular por localizar este tipo de representaciones realmente no llegamos a atisbar toda su extensión, sabemos que son muchas pero al no estar tematizadas y sí muy diseminadas carecemos de una visión de conjunto. Esperamos que esta investigación pueda contribuir a este último punto.

Las bibliotecas que hemos consultado pertenecen a varias universidades y recopilan saberes y “haceres” legitimados, es decir, son reflejo de una cultura que no solemos poner en entredicho, que por el hecho de ocupar estos espacios ya parecen gozar de una legitimidad. Resulta significativo que nos preguntemos qué tipo de cultura es la que se preserva y en qué forma se percibe, analiza y distribuye.

Otro de los aspectos que hemos podido percibir a la hora de recopilar la muestra es la asimetría en función del sexo. Aunque no hemos estudiado la representación sexualizada de los varones, sí hemos podido constatar cómo la presencia de este tipo de representaciones es mucho menor. Asimismo, aunque esto sería otro tema de estudio a iniciar, los varones no son representados en las mismas formas en las que lo son las mujeres, como cuerpos carnalizados despojados de subjetividad. Las atribuciones sesgadas en función del sexo/género siguen siendo operativas en muchos ámbitos y reflejan el imaginario sexista que seguimos compartiendo. Como han constatado las Guerrilla Girls en sus estudios de 1989 y 2011, la gran mayoría de los cuerpos desnudos que podemos ver en el Met pertenecían y continúan perteneciendo a mujeres. Habría que ver cómo son estos desnudos. Y si la representación de la desnudez de los varones responde a patrones de sexualización como en el caso de las mujeres o, por el contrario, a otros relacionados con el vigor, la fuerza, la exaltación del poder, es decir, si los estereotipos sexistas se siguen reafirmando en la representación del cuerpo del Varón por oposición al de la Mujer. Recordemos que la primera exposición de Margaret Harrison, realizada en Londres en 1971, fue clausurada al día siguiente por considerarse indecente. El motivo de tal consideración fue que los varones se mostraban sexualizados, de manera simétrica a como se hacía, y se hace, con las mujeres cotidianamente. La artista representó a Hugh Hefner, fundador de *Playboy*, como una de las conejitas que poblaban sus revistas. Asimismo, representó diversos superhéroes americanos con sus genitales visibles y en posiciones provocativas. Estos varones eran representados en los roles que se atribuyen a las mujeres, razón que motivó la indignación de más de uno. Sin embargo, casi medio siglo después, las mujeres continúan representándose del mismo modo sin que esto parezca suponer ningún problema<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Del 20 de octubre de 2017 al 14 de enero 2018 Azkuna Zentroa presentó una exposición retrospectiva de la artista comisariada por Xabier Arkistain.



Aquí insistimos sobre el término erotización porque las protagonistas se disponen, demasiado a menudo, como objeto de deseo para otro y no como expresiones de un deseo particularizado y personal. En este sentido, parece más correcto hablar de sujetos erotizados porque el deseo de las protagonistas carece de relevancia, son para otro. Lo que se ha dado en llamar revolución sexual ha afectado a muchos campos y de formas muy diversas. Méndez nos recuerda que esta, unida a los logros del movimiento feminista, hizo posible que se replanteasen las relaciones entre sexos a finales los sesenta, posicionando el cuerpo sexuado en un lugar preeminente. Podemos además decir, en términos generales, que las mujeres en Occidente disponen de sus cuerpos con libertad o con mayor libertad que antaño y que su deseo sexual es reconocido. Sin embargo, cuando observamos la muestra tenemos una impresión contradictoria. Hay mucho sexo, tanto insinuante como descarado, pero no tenemos la sensación de que las protagonistas reivindiquen sus posiciones/deseos sexuales, sino que más bien se moldean para contener un deseo ajeno. En este sentido, en el campo de la pintura, la ampliación del terreno sexual posibilita que se constituyan como enunciados carnales de forma reiterada y no como sujetos deseantes. El campo de la pintura se abre al deseo carnal, lo multiplica y lo extrae de la clandestinidad, operando cierto avance en la libertad de expresión. Sin embargo, continúa inamovible en sus presupuestos androcéntricos y heterosexistas, considerando a las mujeres como objeto de deseo sexual, como motivo de representación. El campo se abre a la temática pero no reconsidera, al menos no de forma global, los roles que asigna a las mujeres. Duncan señala que la incorporación de los contenidos potencialmente pornográficos en los museos es un logro de De Kooning. De esta forma, disponer de mayor libertad sexual puede revertir en una mayor disponibilidad sexual. Entender esta apertura de forma errónea puede conllevar un resultado equívoco, lo que debiera haber resultado en beneficio personal acaba siendo utilizado a la contra, así, no es que las mujeres dispongan de sus cuerpos con mayor libertad, sino que sus cuerpos son disponibles en mayor medida.

A este respecto cabe recordar la campaña de concienciación que emprendieron las Guerrilla Girls allá por 1985, señalando la escasa presencia de mujeres en las muestras de los museos. Estas han sido excluidas sistemáticamente de la historia, bien obviando sus nombres, excluyendo sus obras de las grandes colecciones o restringiendo su acceso a los puestos más relevantes. Por el contrario, tal y como señalaban estas mujeres con máscaras de gorilas, los museos parecen el entorno idóneo para acoger desnudos de mujeres. En 1989 colocaron un cartel frente al Metropolitan Museum de Nueva York que decía: ¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Met? Aunque menos del 5% de los artistas en las secciones dedicadas al arte moderno son mujeres, el 85% de los desnudos son femeninos. El cartel contenía una reproducción de "La gran odalisca" de Ingres con una máscara de gorila. En 2011 retoman el mismo cartel, pero actualizando los datos.

Menos del 4% de los artistas en las secciones de arte moderno son mujeres y más del 76% de los desnudos son de mujeres. Es decir, se exhiben más desnudos de varones, aunque el porcentaje continúa siendo muy desigual, mientras que la presencia de autoras, que ya era mínima, se ha reducido.

Podemos preguntarnos si no hemos pasado de la revolución sexual al sexismo icónico, esgrimiendo pretensiones artísticas como elemento legítimo y legitimador. De este modo el revolucionario se transforma en libertino o, utilizando la terminología de Puleo, en transgresor, libertad sexual se convierte en el equivalente de libre satisfacción del deseo propio. Esta autora llama la atención sobre los modelos “femeninos” ofertados tras la revolución sexual abogando, que, si bien claman por ser representativos de una libertad sexual, son elaboraciones que responden a intereses “masculinos”. Puleo sostiene la vigencia del “erotismo transgresivo” propuesto por Bataille, preguntándose si los modelos “femeninos” contemporáneos altamente sexualizados no responden a este tipo de ideología donde el sujeto busca una experiencia soberana reduciendo al otro a objeto que lo satisfaga.

Dice Amorós que la insistencia en la feminidad en un contexto en el que los roles desempeñados por las mujeres son cada vez más heterogéneos y cada vez más alejados de la heterodesignación, se efectúa como una proyección imaginaria de ciertos valores tipificados y simples, pero que actúan como rasero de lo deseable “femenino”. Si continuamos con las reflexiones de la autora, cuando los roles de género estaban claramente delimitados y asumidos no surgía la imperiosa necesidad de una “conciencia posicional de género”. Por el contrario, cuando los términos que acotan los roles atribuidos a varones y mujeres resultan confusos en la praxis se recurre a redefiniciones —imposiciones— simbólicas, discursivas, cuyo objetivo es retomar las posiciones perdidas y reedificar el muro que preserva el privilegio del Varón.

De manera similar, cuando legalmente está prohibido hacer uso y abuso de las mujeres como medio para satisfacer pretensiones sexuales particulares, es decir, cuando estas, al menos jurídicamente, disponen del control sobre su cuerpo, proliferan imágenes en las que los cuerpos de mujeres se muestran como mercancía consumible, disponible. Una liberación sexual mal entendida o una tergiversación de las libertades individuales en provecho propio, pueden dar lugar a una postura hipócrita. Hay quienes en lugar de respetar las libertades individuales apelan a la “libertad sexual” para dar rienda suelta a unas fantasías que, anteponen la satisfacción de su deseo a la integridad del sujeto que toman por “su” objeto. Como dice Berger, considerar, mirar a alguien como un objeto, incita a utilizarlo como tal.

Estas imágenes de cuerpos desnudos a las que venimos aludiendo son proyectadas por aquel que

mira sin ser mirado, que coincide, siguiendo a Amorós, con aquellos que detentan el poder, es decir, que están en posición de definir sin necesidad de definirse.

La combinación de dos lentes permitió a Galileo determinar que la tierra no es el centro inamovible del sistema solar, la emergencia de discursos alternativos posibilita que la óptica androcéntrica tuerta se relativice favoreciendo, en palabras de Amorós, la autopercepción de lo ridículo del chauvinismo de género. La mirada irá en función del cristal a través del cual observemos o acaso de la honestidad intelectual del observador. Desde luego, siempre cabe la posibilidad de que algún miope singular haga acopio de vista de lince, así como otros se creyeron el de Beocia<sup>97</sup>. Esta ceguera compartida por quienes tienen la potestad para ver produce sombras oscuras sobre aquello que pretende observar, así el sujeto Mujer es mirado en cuanto confuso objeto, incluso incognoscible. Berger (1974) y Mulvey (1975) coinciden en afirmar que los varones miran —definen— a las mujeres produciendo imágenes —discursos— en las que ellas se contemplan y que sirven al devenir Mujer. El ojo androcéntrico, desde su pretendida posición de neutralidad, ha producido la desigualdad de la Otra.

Aunque resulta complejo extrapolar este tipo de observaciones al contexto social, sabemos que la realidad cotidiana es más rica, podemos afirmar que los roles de las mujeres son mucho más heterogéneos de lo que los vemos representados. No nos sentimos en absoluto identificadas con el discurso general que extraemos de este corpus de obras, sino que se nos antoja como un discurso pasivizador que no persigue sino adoctrinar en dicha fe al tiempo que se deleita en sus propias formas y contenidos.

En una sociedad que avala la igualdad entre sexos resulta, cuando menos, sospechoso que en un campo como el de la pintura, presumiblemente respetable y con una gran tradición, se observe una disimetría tan acusada en el uso del cuerpo desnudo representado. Este imaginario expresa tanto lo que algunos piensan de forma abierta como lo que otros creen, pero no consideran políticamente correcto verbalizar categóricamente. Cortés señala cómo la lucha de las mujeres por convertirse en sujetos de la historia se desarrolla en paralelo a la necesidad de los varones por manifestar sus miedos, más aún, por mantener su posición de privilegio.

El cuerpo desnudo de las mujeres continúa siendo un material predilecto como modelo de representación en el campo de la pintura, pero hoy en día ya no es preciso justificar su uso aludiendo a la contemplación desinteresada, la belleza o la armonía. La representación del cuerpo desnudo se conoce desde la prehistoria, sin embargo, tanto el tratamiento como el valor

---

<sup>97</sup> El lince de Beocia fue una figura que la iglesia utilizó para inculcar el miedo ante las pasiones amorosas. Se decía que podía traspasar la piel con su mirada y ver el interior del cuerpo. Con estas advertencias se insistía en que la belleza de las mujeres solo estaba en el exterior y era superficial.

simbólico o cultural de este tipo de producto ha variado enormemente a lo largo de la historia de Occidente. Calvo Serraller nos recuerda, siguiendo a Clark en *El desnudo: un estudio de la forma ideal* (1956), que el desnudo ideal, sujeto a unos cánones de medida matemáticos y con el objetivo de alcanzar una belleza de tipo trascendente, surge en la Grecia del s. V. En este devenir histórico el cuerpo del Varón será asociado a la forma, al ideal; por el contrario, el cuerpo de la Mujer expresará el aspecto carnal del desnudo. Tanto en el arte religioso como en el secular, tanto en Eva como en Venus, el cuerpo desnudo de las mujeres ha encarnado las pasiones eróticas, la carne concupiscente ligada a la mortalidad, a lo efímero y contingente. Más aún, Calvo Serraller sitúa en el s. XVI la primera manifestación de erotismo “rampante” y lo vincula con la prohibición, con el deseo no permitido. En este sentido estas escenas son mostradas desde la mirada furtiva, la del voyeur, es decir, se representa el desnudo como una escenificación del deseo. El visionado de estas escenas prohibidas se justificaba mediante la elección del tema, representando historias religiosas como la de Susana, Judith o Betsabé; de igual modo, personajes históricos o mitológicos como Cleopatra, Dánae o Lucrecia. Según fue avanzando en el tiempo la representación de este tipo de escenas el motivo representado fue aproximándose cada vez más al cuerpo desnudo de la mujer representada, verdadero aliciente de la composición. Hasta que con la modernidad el tema deja de ser un requerimiento y cualquier cosa pasa a ser susceptible de ser representada. El autor concluye su análisis observando que la distinción de Clark entre el desnudo ideal y el carnal ha desaparecido en favor de este último. La “representación del acecho” es el tema de gran parte de la representación del desnudo de mujeres. La observación del autor se hace extensible a esta muestra, esa mirada furtiva deseosa de encontrar motivos eróticos se plasma en una parte muy importante de la selección que hemos hecho. De las Venus yacentes a las jóvenes acosadas sexualmente o las que se aseaban en tinas, hasta la deriva actual, donde la disponibilidad sexual del cuerpo de las mujeres se fragmenta en múltiples posibilidades. No obstante, la disponibilidad corporal no es lo único que manifiestan este tipo de obras, sino que también expresan —aunque lo hagan de forma velada— la consideración social de las mujeres. Coincidimos con Duncan cuando afirma que uno de los motivos principales del arte erótico moderno es el sometimiento de la Mujer<sup>98</sup>. Este estudio no se centra en la obra de artistas de renombre, sino que abarca un campo mucho más amplio, también en un sentido temporal ya que se extiende hasta fechas recientes. Esto es así porque más que estilos o artistas en concreto, nos interesa estudiar una realidad transversal que atraviesa la práctica pictórica en todos sus niveles de consagración. No obstante, la observación de Duncan puede hacerse extensible, siendo la dominación sexual de las mujeres uno de los principales motivos, sino el principal, del arte

---

<sup>98</sup> “The subjugation of the female will appear to be one of the primary motives of modern erotic art” (Duncan, 1993: 109). La subyugación de la mujer parecerá ser uno de los principales motivos del arte erótico moderno. Traducción propia.

contemporáneo que representa a mujeres erotizadas. La dominación sexual que esta autora identifica en pintores muy conocidos de las vanguardias no se circunscribe exclusivamente a este selecto círculo, sino que abarca por entero el espectro de artistas, tanto los legitimados como los que no. Además, debemos tener en cuenta que estos artistas vanguardistas que estudia Duncan son muy conocidos, aparecen en muchos de los libros de arte y se estudian en las universidades o centros de estudio. De esta forma, las nuevas generaciones aprenden y asumen estos modelos de representación, tanto si los cuestionan como si no. No solo eso, sino que también conforman las colecciones más importantes de los museos de arte contemporáneo, legitimando aún más, si cabe, este tipo de representaciones. Cualquiera que coja un libro de pintura del s. XX o visite alguna colección de un museo importante podrá comprobar que el cuerpo desnudo de las mujeres es objeto de representación pasivizada y erotizada. Ofrecen, siguiendo a Nead, fantasías sexuales revestidas de capital cultural, excluyendo del discurso la ideología que subyace a estos productos.

La teorización de la supuesta inferioridad de las mujeres, establecida en base a una oposición de valores dualistas, así como sus presuntos vínculos con la naturaleza y sus ciclos, no son temas de estudio, no son cosas que se enseñen de forma abierta o concreta, sin embargo, nos parece que estos prejuicios se interiorizan de otras formas, bien a través de las prácticas, bien de la imagen visual, que es lo que aquí nos concierne. La ideología que subyace a estas obras parece desfasada, no obstante, tiene presencia en la actualidad. Los prejuicios que antaño se reconocían como verdades abiertamente, ahora se manifiestan de formas más sutiles.

A través de la repetición de clichés el campo de la pintura promulga identidades sexualizadas, asignando a las mujeres una serie de características, estereotipos, roles o posiciones que las relegan a una posición secundaria y condescendiente.

Uno de los rasgos más determinantes y reiterados en este estudio es la pasividad característica de los personajes representados. Sin embargo, siguiendo a Fernández, resulta más apropiado hablar de pasivización, enfatizando la violencia simbólico-institucional ejercida sobre las mujeres en una sociedad patriarcal.

La pasividad no se inscribe de una forma única, sino que se presenta de manera heterogénea, además, recordemos que incluso entre aquellas que resultan pasivas o inactivas existen grandes diferencias. Estas, como ya hemos visto, pueden venir ocasionadas por el tratamiento plástico del cuerpo, por la disposición, la forma de mirar, la actitud, los elementos escénicos o el tipo de ambiente. A grandes rasgos, podemos establecer varios niveles de pasivización. En el de mayor grado las protagonistas reflejan tanto un abandono físico como anímico, la laxitud de sus carnes se muestra pareja a la falta de individualidad, de respuesta interior, parecen personajes sin

espíritu. En otras, sin embargo, la apatía parece más bien somática, aquello que se abandona, tornándose así accesible, son sus carnes. En este tipo de obras es frecuente el uso de formatos horizontales, resaltando con ello la inclinación a la pasividad, a la quietud. Esta forma de componer puede ser, en principio, menos apropiado para representar personajes que van a iniciar una acción. Asimismo, hemos analizado figuras que, aunque adoptan posiciones variadas se representan ausentes, su mirada parece vacía, indiferente, como si fuesen carcasas carentes de individualidad. Por otro lado, podemos observar desnudos que suscitan una impresión de naturalidad, como si el espectador accediese de manera voyeurista a un espacio íntimo. Entre estas podemos encontrar representaciones de aspecto cotidiano, así como escenificaciones más elaboradas, cuidadosamente dispuestas para parecer fortuitas. Por otro lado, vemos protagonistas desnudas o semidesnudas que posan abiertamente mientras son representadas o contempladas, algunas manteniendo la distancia, otras haciendo ostentación de su cuerpo. Además, encontramos otras aparentemente ausentes, sin embargo, el lenguaje corporal contradice dicha percepción adoptando poses aparentemente abstraídas, pero con un lenguaje corporal insinuante.

Tal y como hemos podido comprobar los modos de sustraer la individualidad del personaje son variados, lo cual parece conferirles una existencia meramente material, mostrando sus cuerpos como objetos disponibles. Es mucho más sencillo proyectar fantasías eróticas sobre un sujeto carente de autonomía que sobre uno que se muestra consciente. En definitiva, cabe decir que la pasividad abarca desde los aspectos emocionales o identitarios a las disposiciones corporales y los roles asumidos, generando un amplio elenco de posibilidades.

La mayoría de los artistas analizados continúan cosificando a sus modelos o personajes, muchas de las veces con claras implicaciones sexuales. Es más, la pasividad o estatismo de las representadas viene acompañado por la desnudez de sus cuerpos. Advertimos un claro indicio de esta objetualización en la preponderancia de las representaciones genéricas, no particularizadas. La identidad de la representada a menudo es irrelevante porque se presenta como cuerpo, como carne y, en este sentido, quién es carece de importancia porque lo realmente significativo es aquello que se le puede hacer. A veces los títulos revelan nombres propios confiriendo una identidad particular a la representada. Sin embargo, cabe señalar que pese a dicha mención no resulta raro que la protagonista carezca de individuación, aunque leemos su nombre la forma en que es representada apela al genérico. La identidad de la protagonista carece de relevancia ya que se define en términos sexualizados, es decir, se le asocian una serie de atribuciones referentes al sexo para satisfacer la demanda del creador/espectador. Con frecuencia carece de individualidad

porque el artista no está interesado en la persona que hay tras la imagen, sino en la presentación sexualizada de su cuerpo.

Los estereotipos que caracterizan negativamente a un grupo de personas que se incluyen bajo un denominador común acostumbra a ser obra de los discursos y prácticas dominantes que, fundamentan su posición de preeminencia sobre la inferioridad que achacan a los que someten; por el contrario, Amorós (1985) nos recuerda que los grupos dominantes están conformados por individuos que no se definen de forma conjunta como genérico. En relación con los estereotipos y los grupos dominados y dominantes, esta autora introduce los conceptos de identidad/igualdad. El primero es un genérico que designaría a los miembros dominados de tal manera que aparecen todos como idénticos, indiscernibles. El segundo caracteriza a los miembros de un grupo de iguales en “una relación de homologación”, cuyas libertades han sido pactadas por consenso partiendo del reconocimiento de los pares como individuos discernibles. A este grupo constituido por idénticas corresponde el ámbito privado, “espacio de las idénticas”, así designado por Amorós, que se opone al “espacio de los iguales”, propio de la esfera pública. Este espacio de identidad que plantea la filósofa nos hace reflexionar acerca de la muestra de obras que hemos analizado, donde muchos de los personajes parecen intercambiables. En ocasiones el desmembramiento hace las veces de criterio homogenizador, fragmentos anatómicos o ampliaciones de zonas concretas de la imagen que, escindidos de sus cuerpos de origen, funcionan como elementos conjugables según capricho. Pedacitos de satisfacción erótica. Otras, en cambio, funcionan como icono estandarizado o su cometido o actitud es tan similar que resultaría fácil confundirlas. Cuando Amorós hace alusión al “mapa ideológico de los lugares simbólicos que los pactos de la sociedad patriarcal nos asignan”, está haciendo referencia a los lugares comunes en los que las mujeres son designadas.

Firestone (1973) argumenta que la individualización de las mujeres se realiza en virtud de unos atributos sexuales, son diferenciadas en razón de su apariencia física, de manera que los varones tienden a cosificar a las mujeres percibiéndolas como muñecas. El efecto en las mujeres sería, si cabe, aún más perverso ya que valoran su individualidad a través de unos rasgos físicos genéricos. Así, Méndez observa en el deseo, paradójico, de “singularizarse” recurriendo a operaciones estéticas que reproducen modelos ideales, una dinámica en la que el cuerpo se entiende como un territorio sobre el que intervenir con libertad, incluso cuando no hace sino acomodarse a la norma. Con frecuencia el Varón se vanagloria de definirse por sus méritos, mientras que la Mujer es por lo que parece o tiene, mientras lo tiene. Aunque a lo largo de la historia podemos encontrar excepciones que transgreden esta norma, como la Marianne revolucionaria que pinta Delacroix

en *La Libertad guiando al pueblo* (1830) o las protagonistas de las obras de Gentileschi, estos modelos no parecen haber calado en la mayor parte de la iconografía pictórica del siglo XX y XXI. Desde la óptica contemporánea podemos observar a Marianne como modelo, es fuerte y activa, no obstante, a esta representación puede objetarse que realmente no representa un símbolo para las mujeres, sino una alegoría que utilizan los varones en sus discursos. Aunque fuerte, no deja de ser una mujer joven con los pechos al aire, representando esa idea de nación nutricia y maternal. A su alrededor solo vemos hombres, esta vez, concretos, representando a las diferentes clases.

A lo largo de la historia de Occidente las mujeres, desde diferentes ámbitos, han sido ideadas y definidas en relación a una pasividad que las confronta y las sitúa por debajo del carácter supuestamente activo de los varones. Y a pesar de que las fuentes originales no son de dominio generalizado, varios de sus presupuestos se mantienen en el imaginario común hasta nuestros días, tal y como hemos podido comprobar a lo largo de los análisis aquí contenidos. No hallamos en estas obras referencias particulares a una determinada línea de pensamiento, rama científica o filosófica, pero sí observamos un poso común. Es el que idea y continúa ideando, a través de la representación plástica, a las mujeres como personajes pasivos avocados a una posición secundaria.

En el arte occidental el abandono físico de la modelo constituye una larga tradición y a pesar de que el arte contemporáneo, se supone, rompe con las convenciones artísticas, este lugar común que es el desnudo indolente se prolonga bajo fórmulas renovadas. Entre estas podemos hallar posturas pretendidamente estéticas que se enlazan con la tradición del desnudo femenino clásico, a veces con poses cuidadosamente estudiadas o que recurren a una provocación velada, es decir, parece que su ausencia es una prerrogativa de su disponibilidad. En otras el abandono resulta más animalizado, es también anímico, pero se combina con una dejadez absoluta de la carne, carente de subterfugios, no pretende crear en el espectador un determinado tipo de fruición estética tipificada o de emotividad poética, sino mostrar cierta crudeza o circunstancia existencial. Son muchos los que han denunciado el carácter voyeurista del arte Occidental. Lucie-Smith (1988) señala el vínculo entre el voyeurismo, la impotencia y el sadomasoquismo, identificando al artista en el papel de un voyeur impotente. Este tipo de representaciones reflejan el deseo de someter sexualmente a las mujeres, aunque para ello se amparen en fórmulas culturales legitimadas.

El espacio de representación es un lugar privilegiado donde proyectar fantasías que difícilmente podrían materializarse en la vida cotidiana. Quizá la evasión de un marco jurídico y de una sociedad que dice perseguir la igualdad entre sexos, para ejercitar una soberanía soñada en una utopía visualmente concebida. Pero no solo podemos entrever un ansia de dominación, sino que



además podríamos conjeturar que existe el deseo común subyacente de ser deseado, necesario, de que el Varón-falo tenga una función insustituible, que sea de múltiples maneras requerido. Nos gustaría recordar aquí una reflexión de Maines referida a la evolución y visualización del vibrador. La investigadora señala que cuando estos aparatos dejaron de considerarse como “una medida meramente terapéutica” desaparecieron de las revistas que los ofertaban. Sin embargo, cuando reaparecieron hacia la década de 1960 en las películas eróticas, ya no eran los vibradores de antaño, sino que se mostraban dildos con forma de pene, sugiriendo con ello que el aparato no era más que un sustituto del órgano sexual del varón. Podemos ver, una vez más, cómo el placer, aunque se refiera al placer que las mujeres se autoprocuren, se asocia indefectiblemente al falo, sugiriendo con ello que la satisfacción sexual de las mujeres depende del órgano sexual de los varones o, en última instancia, del Varón mismo. Es la negativa a aceptar que las mujeres son perfectamente autónomas como sujetos individuales.

Muchas de las imágenes que muestran a mujeres sexualmente ávidas constituyen la cara visible de aquello que intuimos, varones sexualmente potentes cuya capacidad es solicitada de muy diversas formas —aunque poco originales—. Cabría interrogarnos acerca de si estas imágenes actúan como psicotrópicos que elevan la autoestima y, si contribuyen y de qué manera, a la perpetuación del domino del Varón. Como se ha recalcado desde el feminismo la identidad “masculina” solo resulta viable y verosímil en tanto en cuanto se define por oposición a la “femenina”, de modo que no existiría el Varón activo si no topásemos con la Mujer pasiva, el incontinente semental sin la insaciable lasciva, la madre amantísima sin el padre trabajador, el héroe sin la princesa y un largo etcétera. El galán se ve necesitado de un reverso sobre el que prevalecer, de “otra” que atestigüe su trascendencia.

A la consideración de la Mujer dentro del campo artístico podemos trasponer la distinción que Amorós recoge de Beauvoir entre un sujeto trascendente y uno inmanente. Como dice la filósofa francesa siguiendo a Hegel, el sujeto se afirma y se define como esencial delegando al otro a objeto, a lo inesencial.

Cada una de estas obras, observada de forma individual no evidencia un modelo de manera contundente, sin embargo, cuando las observamos en conjunto es cuando reparamos en la amplia difusión que adquiere este tipo de representación. Comprobamos cómo esa pasividad que afecta tanto a lo somático como a lo anímico, se reitera de manera incansable a lo largo de la muestra por autores muy diferentes entre sí y en un espacio de tiempo que abarca más de un siglo. De modo que resulta coherente plantear la consideración del sujeto Mujer en términos de pasividad compartida. Resulta paradigmática la falta de expresividad, de sentimiento, en suma,

incluso de individualidad, que impera en la muestra de obras analizadas. Tanta disponibilidad sexual amparada en cuerpos sin exigencias parecería anunciar que se prestan a todo sin la más mínima objeción. Al perder la autonomía y la sensibilidad son susceptibles, si cabe, de una mayor objetualización.

Su mirada no está solo perdida porque son representadas como seres existencialmente vacíos, sino porque también deshumanizan al sujeto redundando en su disponibilidad. El desnudo indolente es la ratificación de un deseo perverso, dominador y egocéntrico, que no solo define a las representadas sino también a los consumidores de dichos cuerpos representados.

Esta constante, a pesar de la progresiva emancipación de las mujeres y de su papel activo en la sociedad, se mantiene hasta nuestros días. En este sentido cabe sostener que existe un antagonismo entre la situación actual de las mujeres y su representación plástica.

Mientras que las mujeres reales tienen roles activos y variados, en la muestra abundan los seres abocados al estatismo y a la pasividad. Esto no se corresponde con la realidad contemporánea, actualmente muchas mujeres trabajan tanto fuera como dentro del hogar, lo cual provoca que no sea infrecuente la existencia de una sobrecarga de labores, es decir, una doble jornada laboral. La ociosidad y la desgana que caracteriza a muchas de las protagonistas de la muestra no proviene de la observación de la realidad, sino de un tipo de discurso que idea a las mujeres según sus intereses y deseos.

En el campo de la pintura el Varón ha sido o es el individuo activo, como ha señalado Nead (1998), capaz de transformar, a través de la praxis y del saber artístico, la materia u objeto pasivo en una obra digna de contemplación y que tendría un valor intrínseco. El Varón se define como ser ideal y a pesar de que las características individuales de muchos dejan la categoría a años luz del pedestal, esta continúa manteniendo su aura de excelencia. La constatación cotidiana no parece haber revocado esta ideología que ensalza unas virtudes autoasignadas. Esta vieja tradición misógina que afecta tanto a las relaciones sociales como al imaginario colectivo y a los productos visuales, tiene una fuerte permanencia en la actualidad.

En el otro extremo de la práctica pictórica hemos analizado numerosas obras de mujeres fatales, según la tradición insaciables devoradoras sexuales que constituyen un peligro para la vida de los varones. Cuando adquieren iniciativa es por un fin egoísta y perverso, limitándose además al dominio sexual. La supuesta peligrosidad de estas mujeres no actúa exclusivamente como un estímulo erótico, sino que también se erige como pretexto para fundamentar la necesidad de dominarlas. Las hemos visto incluso inspiradas en la tradición religiosa.

Paradójicamente, la realidad social es otra muy distinta, en mayor o menor grado dependiendo del país, son las mujeres las que están sometidas a los varones. No obstante, cabe recordar que la mayor parte de las representaciones de mujeres fatales no muestran al personaje ejerciendo una actividad dominadora. Muchas idean a personajes en actitudes pasivas y solícitas cuyo lenguaje corporal o facial es abiertamente descarado.

Con demasiada frecuencia las expresiones culturales han pretendido desvincularse de la historia social, política o económica. Los contenidos sexuales del arte, en ocasiones, se han teorizado como manifestaciones del espíritu, confiriendo cierta legitimidad a sus productos. Pollock pone en entredicho los ideales de la modernidad, que han excluido de sus análisis el sexo o cuestiones sociales en beneficio de la pureza estética o la búsqueda de valores universales. Es más, señala que estas cuestiones son estructurales. Según esta autora las promesas de progreso y transformación social que posibilitaba la modernidad fueron “un engaño”. Siguiendo a Duncan, el arte de las vanguardias posterior a la Primera Guerra Mundial es portador de ideales de libertad e innovación que, a su vez, se definen libres de cualquier tipo de interés mundano y al margen de los valores que rigen el funcionamiento de la sociedad cotidiana. La libertad individual manifestada a través de la libertad artística, parecería garante de la apertura ideológica de las instituciones culturales. El tratamiento del sujeto Mujer se teoriza de forma grandilocuente evitando la obviedad y lo poco original de la propuesta. El deseo o atracción por el cuerpo de las mujeres, al mismo tiempo que sus temores o prejuicios articulados con una concepción de sí mismos como artistas singulares, superiores a las mujeres, pero también al resto de una sociedad poco sensible y cultivada, incapaz de aprehender sus propuestas “estéticas *avant garde*”. La libertad concebida en su acepción individual pretende trascender la ideología burguesa, pero en cuestión de sexos conserva ideales reaccionarios. Así pues, esta libertad no es para todos sino para unos privilegiados. En el campo artístico acaecen innovaciones en el plano estético, formal o material, pero los prejuicios referentes a las mujeres se mantienen o reelaboran. Este individualismo corre el peligro de poner el propio yo en el centro del universo, produciendo discursos sesgados, fantasiosos y opresivos. Sin embargo, el campo de la representación no se construye de forma estanca y unidireccional, sino que es dinámico y plural, lo cual posibilita que nuevos enunciados apunten otros modos de pensar y de representar. Los desnudos de las obras que nos ocupan ya no se suponen exclusivamente destinados a la facultad del intelecto, la contemplación desinteresada o meramente estética hace tiempo que dejó de ser una exigencia para la producción artística, sino que ingresan en un terreno que no está exento de apetencias carnales y que, por lo general, no precisan de justificación ideológica.

No obstante, y a pesar de este cambio de óptica y de la apertura ideológica, continuará siendo el cuerpo de las mujeres aquel que sirva de inspiración al talento creador.

La desnudez de los personajes mujer continúa teniendo mucha mayor presencia que la de los personajes varón y es que el cuerpo para ser contemplado sigue siendo el de las mujeres.

En *Neoliberalismo sexual* (2015) Ana de Miguel argumenta que la sociedad capitalista consume y comercia con el cuerpo, principalmente con el de las mujeres, como si fuese mercancía.

En este estudio hemos podido comprobar cómo, efectivamente, los personajes mujer se representan como material maleable y disponible, principalmente en su forma sexual.

Cabe recordar que el cuerpo es materia de deseo, pero también base de formulaciones estético plásticas. En muchas obras, a pesar de la innovación estética o plástica, se mantienen temas tradicionales; reflexionan en cuanto a la forma, los medios pictóricos, la composición, incluso la belleza o la idealización del cuerpo, pero no reconsideran el lugar del sujeto Mujer dentro del campo del arte y, por ende, en la sociedad. Son ideológicamente reaccionarias. El contenido iconológico es obviado, como si las relaciones entre sexos/géneros no tuviesen cabida. De esta forma, y pese a que en la actualidad vivimos en sociedades formalmente igualitarias, en el ámbito de la pintura la desigualdad continúa inscribiéndose en los cuerpos de las mujeres.

La insistencia en la autonomía del arte, en su función estética alejada de las prácticas mundanas y su valor intrínseco como objeto independiente, puede tener relación con la falta de criticismo con la que se aborda su práctica. Cuando este tipo de análisis es ignorado, se favorece la perpetuación de la "ideología carismática" que describe Bourdieu. Si la presentación reiterada de mujeres desnudas sexualmente sometidas se define como un tema artístico con una gran tradición, se está ensalzando un discurso de represión, pero engalanado.

A la hora de abordar el análisis del texto literario, Bourdieu se niega a ver las correspondencias de estilo como producto de las características intrínsecas del texto, para hacer hincapié en los *habitus* y gustos compartidos de los autores. En esta muestra de obras no recurrimos a escuelas o estilos particulares, sino que abarcamos un espectro mucho más amplio; no podemos aplicar la noción de *habitus* común a todos los artistas, pero sí podemos plantear unas disposiciones socialmente compartidas hacia el interés por la sexualidad de las mujeres y determinados modos de representarlas.

La autonomía del campo artístico y su especialización restringida tienen como resultado un distanciamiento del saber común, comprender las claves del arte contemporáneo no sería una empresa al alcance de cualquiera. Si una obra determinada es acusada de obscenidad, abuso, etc., el recurso a la especificidad de las reglas del arte puede constituir una buena defensa. Aquel que

acusa adolecería de una falla comprensiva, malinterpreta el enunciado visual, por lo demás, ambiguo, sin llegar a atisbar el verdadero alcance de la obra.

Dentro de esta dinámica de distanciamiento o rebeldía respecto de cualquier implicación ética, el arte transgresor contrario a la moral pacata instituida e instituidora se reserva para sí una sensibilidad también pura, quizás transhistórica, que le permitiría ver más allá que a sus abotargados contemporáneos que, incapaces de relativizar las restricciones sociales, mutilan el desarrollo creativo. Esta licencia que se atribuye a los artistas, junto con la ambigüedad que caracteriza al arte contemporáneo, permite la emergencia de unas obras que, podría decirse, son susceptibles de herir la sensibilidad del espectador. Unas piezas que podrían servir para calificar a sus autores como salidos, sádicos, misóginos, pederastas, mirones, obsesos, fetichistas, etc., pueden ser también interpretadas como expresiones que, posibilitadas por los cambios propiciados por la revolución sexual, se proclaman al margen de una moral sexual normativizadora trastocando las sanciones burguesas de la población. Hay quienes opinan que este tipo de expresión no aboca a un pensamiento más libre sino al libertinaje. Abordar temas sexualmente transgresores podría parecer que aporta al libertario bizarro un desprendimiento respecto de intereses mercenarios, se alza por encima de consideraciones históricas, contingentes, de una moral aburguesada. Se va forjando el ideal del artista autárquico, ¿héroe proscrito o marginado enaltecido? Así, para Bordieu, el artista genio poseería un “poder casi divino de transmutación”, en función del cual elaboraría objetos cuya forma se antepone a su función o cuya función es su forma.

Otro aspecto sobre el que cabe insistir es la ambigüedad que caracteriza al arte contemporáneo y que es susceptible de promover interpretaciones incluso contradictorias. Umberto Eco (1962) atribuye al arte el carácter de *obra abierta*, una condición polisémica en la que el espectador tiene un papel importante. Es posible interpretar una misma obra desde diversos puntos de vista, ofreciendo conclusiones diferentes. Aunque el autor se refería a otro tipo de obras, pensamos que podemos aplicar sus observaciones en este caso de estudio. En este sentido, muchas de las obras seleccionadas muestran enunciados ambiguos o paradójicos, a veces confusos, otras tan evidentes que resultan ridículos. Podemos decir que confluyen valores como la crítica, la provocación y el recurso al estereotipo, que dan lugar a una gran apertura de enunciados que, a menudo, quedan sin resolver. En algunas ocasiones los planteamientos de estas obras están más próximos a las ideas estereotipadas o reaccionarias, mientras que en otros casos muestran enfoques más innovadores, no obstante, nos interesa señalar cómo en su conjunto todas ellas nos revelan cierto interés o preocupación por determinados temas que, podemos deducir, siguen

vigentes. En cualquier caso, nuestra intención final ha sido observarlas en su conjunto para extraer una serie de conclusiones generales.

Como hemos dicho, la ambigüedad es un recurso muy habitual y susceptible de infundir dudas sobre las representaciones contempladas. Además, permite presentar escenas que de otra forma serían abiertamente ofensivas, haciendo uso de la condición artística que legitima dichas obras. No obstante, a pesar de esta ambigüedad, las obras a veces parecen transmitir un mero conformismo esteticista o una deleitación desvitalizada, mientras que otras pueden suscitar algún tipo de reflexión o reconsideración de lo representado.

La asunción acrítica del propio deseo, sin tener en consideración sus posibles consecuencias, tiene un efecto perverso. Todo no vale y la libertad no es tal si implica el sometimiento ajeno. Nos parece fundamental insistir en la responsabilidad del artífice en relación a las representaciones que formula. El campo del arte no debiera ser el saco roto de la imaginación desbordada donde todo tiene cabida de forma nebulosa, que no llega a elucidarse por el carácter abierto que se supone tiene la obra. Pensarlo así es muy oportuno para determinados intereses, pero denota una ingenuidad inverosímil.

¿Por qué en el campo de la pintura hay tanto desnudo indolente y cuerpos erotizados de mujeres? En cierta medida, la práctica visual muestra aquello que dicho discursivamente resultaría inaceptable. La ingente cantidad de imágenes que consumimos crea un efecto paradójico, en lugar de enfatizar nuestra capacidad para el análisis lo que provoca es una laxitud en la recepción. Amparadas por la libertad de expresión y la libertad sexual, desde el punto de vista de este estudio mal entendida, parece que puede representarse cualquier cosa y legitimarse mediante estas libertades recién adquiridas. A través de la mirada, la reiteración de las imágenes nos insensibiliza ante determinado tipo de representaciones y perpetúa su normalización. Tal vez, alguien que ha visto cientos de mujeres despatarradas pueda pensar que, efectivamente, esto es consustancial a su naturaleza, sin embargo, si se enfrenta a la misma representación, pero protagonizada por un varón, su reacción será de tipo muy distinto. Más aún, con el relativismo de la posmodernidad y el acceso ilimitado a las imágenes que ofrece la red, las jerarquías y la imposición de legitimidad sobre ciertos productos en detrimento de otros parecen haber quedado atrás. Las fronteras entre la cultura elitista y la popular únicamente aparecen separadas por el valor monetario que alcanzan sus productos; y donde también, el número de productores se incrementa notablemente. A esto debemos sumar la relajación respecto a las costumbres sexuales tradicionales y la extensión de la sexualidad a diversos ámbitos de la vida cotidiana, así como la libertad de expresión que mencionábamos líneas arriba. Estos cambios entrañan

modificaciones muy positivas para la sociedad, sin embargo, también ocasionan efectos paradójicos.

Observamos una multiplicación de representaciones estereotipadas y acríticas que reproducen roles reaccionarios, que posicionan a las mujeres en condiciones de subordinación e inferioridad. Y esto no ocurre exclusivamente en el campo que analizamos, sino que se hace extensible a otros, como el del cómic o el de los videojuegos.

La libre expresión, el deseo sexual y la expresividad artística, se reúnen originando un resultado grotesco, venden la dominación sexual de las mujeres con lenguajes plásticos contemporáneos y discursos —pretendidamente— progresistas. El prestigio del arte es utilizado como medio legitimador. Además, se hace dando a entender que aquella que se oferta sexualmente halla gratificación en ello. El hecho de sentirse deseada corre un velo sobre su posición subalterna.

Valcárcel (1994) plantea que el nacimiento del psicoanálisis surge, en parte, como reacción a la emancipación de las mujeres y Puleo que el aumento de la iconografía de mujeres fatales en la pintura decimonónica está relacionada con las libertades progresivas que las mujeres fueron adquiriendo. Aquí cabe preguntarse por qué en una sociedad que formalmente ha derivado hacia la igualdad se reproducen modelos de representación antagónicos en función del sexo/género. Muchos piensan que la igualdad está conseguida, sin embargo, la representación no parece atestiguar esta hipótesis. La muestra de pintura que hemos analizado es un claro exponente de la desigualdad que existe entre mujeres y hombres, si bien la jurisprudencia dice que tienen los mismos derechos, en la práctica no sucede tal cosa. Si se representan de formas tan diferentes es, efectivamente, porque se están considerando de formas muy distintas.

No creemos en la censura, pero sí en la educación y en la producción responsable y reflexiva, y a la vista de lo expuesto en este estudio el campo de la pintura muestra una fuerte carencia en el tratamiento visual de los personajes de mujeres. Estos modelos reflejan la insistencia con la que el imaginario sexista, patriarcal y androcéntrico produce y reproduce modelos de representación pasivizados y erotizados para los sujetos mujer, muestran obsesivamente una falacia que no tiene tanto que ver con aquello que se representa sino con aquello que se desea, la sumisión pasiva irreflexiva.

Por otro lado, nos preguntamos si podemos, en cierto sentido, aplicar la noción de kitsch planteada por Eco (2004) a parte de las obras que se inscriben en el campo de la representación contemporánea o utilizar algunos de los conceptos que postula para reflexionar sobre nuestra investigación. Este autor define el kitsch “como un típico logro de origen pequeñoburgués”, una forma de satisfacción que pretendiendo ser original, no es más que una “imitación secundaria de

la fuerza primaria de las imágenes”. Este tipo de obra no induce al espectador a implicarse activamente, sino que le ofrece de antemano el efecto que se supone ha de conseguir “creyendo que en dicha emoción radica la fruición estética”. Entendido así, el kitsch es una forma de falso arte que se dispone para unos espectadores que desean disfrutar sin invertir demasiados esfuerzos. Nos parece que estas observaciones que Eco hace en relación al kitsch son también operativas para analizar una gran parte de las representaciones de desnudos o de mujeres en actitudes sexuales. Hemos analizado multitud de representaciones que idean a jóvenes, sublimadas o no, que se articulan en torno a una serie de temas como el sexo, la violencia o el amor. Algunas hacen uso de recursos plásticos muy refinados, con acabados muy visuales e impactantes que encajan en una estética contemporánea y son atractivos para muchos jóvenes, sin embargo, recurren a planteamientos reaccionarios, tópicos manidos que ya explotaron, entre otros, los artistas de fin de siglo. A veces, el sujeto Mujer es pretendidamente idiotizado e infantilizado, al tiempo que su cuerpo se modela según cánones de belleza artificial. Podemos incluso ir más allá, dejando de lado las convenciones relativas al estilo y a los códigos relativos a la alta o la baja cultura, y quedarnos exclusivamente con el motivo de representación. El uso y abuso reiterado de la representación sexualizada de las mujeres ¿no sería, utilizando la expresión de Eco, “un típico logro de origen androcéntrico y patriarcal”? Lo que estos varones identifican como fruición estética/artística no es sino una solución *ad hoc* para satisfacer sus deseos de dominación y manifestar su privilegio. No se trata ya de una “imitación secundaria” sino de una repetición incansable de tópicos imbuidos de saber cultural, histórico, medico-científico o filosófico. Asimismo, el artista tipo es perezoso en el replanteamiento del tema, pero también en la reconsideración de sus propios presupuestos y privilegios que asume y plasma de forma acrítica. Si consideramos que el arte es una manifestación cultural altamente legitimada parece poco apropiado, teniendo en cuenta la capacidad reflexiva, pero también la ética personal, que no se cuestionen sus bases sexistas.

La repetición más o menos elaborada, más o menos evidente, de la representación sexualizada de los sujetos Mujer no deja de ser un tópico manido que no puede ocultarse más tras el afeite del halo cultural. La torpeza no reside exclusivamente en el medio mediante el cual se plasma el motivo, en la invención de la técnica y el manejo original de los materiales, sino en el uso repetitivo y masificado de clichés, que tiene que ver con los fundamentos ideológicos de los que se parte. Considerar a las mujeres como objetos sexualizados para la representación es kitsch, entendiendo el término en el sentido de mal gusto y falta de originalidad. Es asimismo una falta de autocrítica y una carencia de consideración hacia las mujeres. La ordinariez acrítica que podemos identificar sin dificultad en la publicidad o en el porno, también está presente en el campo artístico, si bien amparada por un saber más distinguido y difuso.



Cuando Bourdieu analiza la relación entre el campo de producción cultural especializado y el campo del poder, dice que la concordancia entre los requerimientos de ambos campos “no es el producto de un quehacer consciente sino el resultado de una correspondencia estructural”. Esta observación hace reflexionar sobre la correspondencia entre la obra y el campo social e histórico en el que es producida.

Asimismo, analiza el antagonismo entre los dos modos de producción cultural que distingue: el del arte «puro» y el del arte «comercial», señalando que uno es condición de posibilidad del otro, adquieren su valor en la relación enfrentada que mantienen. El primero reafirma su valor en contraste con los productos creados comercialmente para satisfacer a un mercado masificado, mientras que el segundo hace uso de fórmulas que inicialmente fueron vanguardistas, pero que modela para adaptarlas a un grupo más extenso de consumidores. Podemos trasladar esta observación a las imágenes sexualmente explícitas que produce el mercado del arte, que se legitiman y diferencian de las producidas por la publicidad, cuyo fin es la mera venta del producto o la de la pornografía, cuya meta radica igualmente en el volumen de venta a través de la excitación venal directa, sin adornos, sin excusas<sup>99</sup>.

Las fronteras entre estos campos aparecen cada vez de forma más difusa, no obstante, el reducido círculo del mercado del arte conserva su prístina aureola, aun cuando sus productos están directamente vertidos desde dominios sin pretensión artística.

En última instancia, si la filosofía o el discurso pueden utilizarse de formas muy diferentes para legitimar posiciones incluso antagónicas, cabe reparar en aquello que expresan de forma más o menos evidente, un deseo erótico o más bien una erotización pasivizada producida e impuesta desde intereses androcéntricos. La sumisión, pasivización o erotización se prolongan bajo fórmulas renovadas que, a menudo, hacen uso de la ambigüedad. Los tópicos reaccionarios no se han abandonado, sino que se muestran de otras formas. Formas que, en primera instancia se antepone a los contenidos, la legitimidad que confiere el campo del arte parece sustraer estos productos de la reflexión crítica. No se identifican como los productos machistas que produce la cultura popular, sino que son vistos como refinadas y selectas obras, en algunos casos, destinadas a un espectador educado, que se piensa no vulgar. Aunque unos puedan apelar a la trascendencia espiritual o a la libre expresión del impulso sexual y otros a la disolución de la estratificación de la cultura, rebasando los límites entre la cultura popular y la alta cultura, por ejemplo; se inscriben en la misma práctica o dinámica que relega a las mujeres a una posición de inferioridad y alteridad.

---

<sup>99</sup> Eso sí, androcéntricamente sesgada. Cuando decimos que es una excitación directa no estamos aludiendo a ningún esencialismo, sino a la percepción social de dicha práctica, que obviamente también está elaborada en función de unos intereses.

La inferiorización y sexualización de las mujeres es asumida y representada sin hacerse explícita, inscribiéndose en los lenguajes plásticos de forma acrítica. Cuando decimos que no se muestra de manera explícita no queremos decir que lo haga de forma velada, sino que se representa sin admitir los valores promulgados. Es decir, pensamos que muchos de los artistas que representan a mujeres indolentes y sexualmente solícitas no estarían dispuestos a admitir su sexismo —o incluso puede que no lo vean—, apelando a otro tipo de discursos o alegatos que no tengan en consideración las relaciones asimétricas y de dominación entre sexos.

Los discursos que se legitiman desde posiciones de poder son los que definen unas identidades colectivas que se inscriben en los cuerpos individuales de los sujetos mediante diferentes mecanismos, que pueden incluir el uso de la fuerza; pero hoy en día, por lo general, de mecanismos más sutiles —aunque no menos efectivos—. Además, los procesos de identificación que surgen de estas prácticas y discursos operan, al menos, en dos niveles. Por un lado, funcionan a un nivel general como un conjunto de ideas más o menos legitimadas y tomadas por ciertas y, por el otro, a un nivel subjetivo en el que el sujeto internaliza una serie de cuestiones que, tomadas o no por verdaderas, tienen unos efectos.

La definición de Louis Althusser de lo ideológico como un “conjunto no unitario de prácticas sociales y sistemas de representación que tienen consecuencias políticas”, se amplía con la investigación feminista de teóricas como Pollock, que incluye la construcción de las identidades individuales y su representación. Esta afirma que a raíz de los cambios acontecidos en el marxismo en los sesenta, la palabra ideología ha pasado a ser utilizada para hacer referencia a los desarrollos sociales que producen significados o identidades. De esta forma no se circunscribe exclusivamente a la creación de ideas y creencias, sino que se inscribe en las personas a través de las identidades, ya que son los sujetos quienes asumen dichas ideas y creencias. Vemos cómo la ideología tiene una función muy importante en la creación de identidades y en las formas de representación, que en nuestro estudio se focaliza en una serie de estereotipos recurrentes y roles asociados en función del sexo/género. En este sentido los tipos dan cuenta de su naturaleza construida y contingente. Si las mujeres deben entregarse a unos ritos de iniciación y liturgias que se extienden durante toda su vida para constituirse en auténtica Mujer, es porque su esencia no debe ser tan aparente como se pretende. Osborne insiste en que las prohibiciones y tabúes surgen para tratar de mantener un sistema de diferenciación entre sexos que no halla en la biología razón suficiente.

Stuart Hall (2003) señala la importancia de la identidad en relación a los modos de representación. La identidad que se asocia a uno u otro grupo condiciona el modo en que es tratado, Laclau lo

define como “un acto de poder” y siguiendo a Derrida afirma que en la creación de identidades siempre se excluye algo y se impone una jerarquía violenta. La identidad no es algo prefijado, sino que se constituye dentro de los márgenes de la representación. Hall la considera como “un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión” antes que “signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida”. Así lo hemos podido comprobar en este estudio, las formas de representar analizadas se asocian principalmente a las mujeres construyéndolas como objetos pasivos, maleables y sexualmente disponibles. Estas formas de ver y de pensar al otro no se circunscriben únicamente al mundo de las ideas, sino que terminan por encarnarse en la realidad —aunque poco tengan que ver con ella—, conformando las identidades de las personas, sus formas de pensarse y de actuar. Son elaboraciones discursivas que se inscriben en un contexto particular y con una larga tradición sexista. Es decir, no guardan relación con una supuesta esencia o biología diferente, sino que se elaboran en consonancia con los intereses de quienes ostentan el poder. En nuestro caso con la capacidad de representarse como objeto o sujeto. Sin embargo, Hall insiste en recalcar que la naturaleza ficticia de estas ideas no merma su efectividad, tanto en términos discursivos como materiales o políticos.

Nancy Armstrong también rechaza una realidad preformada y defiende, siguiendo a Foucault, que el significado es creado mediante el discurso. En su análisis de la novela del s. XVIII y XIX defiende la importancia del lenguaje a la hora de “constituir subjetividad” y la relaciona con el nacimiento del Estado moderno. Un régimen coercitivo dejaba paso a uno en el que el contrato social defendía los derechos de los individuos, garantizando este pacto mediante la aprobación conjunta de un código legal. Se refiere a la obra de Jeremy Bentham *The theory of fictions*, donde analiza esta política del derecho como entidad ficticia, axiomas que son normativizados. Es decir, subraya el poder del discurso por encima de las cosas y recuerda que la distribución de poder es deudora de la forma en la que este se representa.

Entonces, el hecho de que algo sea falso no es suficiente para rechazarlo, más cuando su realidad histórica tiene unas raíces tan profundas como la de la diferencia entre hombres y mujeres. El discurso no es solo la expresión de una determinada ideología con intereses particulares, sino que, siguiendo a Foucault, “el discurso mismo es una formación reguladora y regulada”. Este tipo de discursos que configuran al tiempo que hacen la norma, no solo operan a nivel escrito o verbal, sino que también lo hacen en los contenidos visuales.

Marina hace hincapié en la importancia de la palabra como “instrumento para analizar la realidad”. Posibilita pensar sobre algo que sino se verbalizase sería susceptible de ser eludido. Aquí podemos trasladar a la imagen la importancia que el filósofo concede a la palabra.

La presencia de unas representaciones en detrimento de otras favorece determinados discursos y oscurece otros tantos, tener acceso a la representación puede ser el equivalente a tener existencia —al menos en la dinámica de dicho campo—. Las representaciones no solo reflejan, sino que constituyen, asimismo, modos de ver y, por ende, de representar y de actuar. No son solo ideales normativos que estipulan aquello que es y que no es, sino que producen “realidad” a través de la repetición. No son solo expresiones plásticas o artísticas, los artífices y por extensión los espectadores o compradores de sus obras, se reafirman en los modos en los que acceden y se apropian de los cuerpos de las mujeres.

En definitiva, cabe afirmar que gran parte de la muestra analizada son representaciones que avalan, al tiempo que construyen, la elaboración de la diferencia entre sexos y géneros, representando/reflejando relaciones de poder que relegan a las mujeres a posiciones de sumisión y alteridad, asociadas a su vez a unas identidades subalternas.

Bourdieu denomina violencia simbólica a un tipo de ejercicio de poder que no es impuesto mediante coacción, sino recurriendo a lo sentimental. En este sentido nos parece interesante recordar con Maturana la existencia de un conflicto entre lo que racionalmente contemplamos y lo que emocionalmente sentimos, pudiendo estar estos disociados. Izquierdo sostiene que, tras reconocer los condicionamientos sociales, las condiciones de posibilidad de cada sujeto, debemos prestar atención a cómo “lo intersubjetivo cobra forma en subjetividades”, deseos no racionalizados o significados socialmente compartidos que condicionan nuestra conducta.

En cuanto a la presencia del estereotipo en la representación podemos añadir que las ideas que comunican son susceptibles de influir en el inconsciente.

Tal y como constatan diversas investigaciones feministas, entre las que podríamos destacar la de Jonásdóttir, la influencia del amor abarca un dominio más amplio y profundo que el tradicionalmente delimitado para este sentimiento que es, además, invisibilizado. Ámbito que, como el de la religión, se pretende autocontenido y, por tanto, independiente de intereses ajenos a su propio campo, cuando en realidad ambos ocultan relaciones de poder e intereses diversos. La desigualdad se interpreta desde el marxismo como producto de un sistema opresivo, como realidad histórica fruto de la dominación es un estado que se puede y se debe superar. Engels relaciona la explotación de clase con la de sexo y los vincula con el sistema capitalista y la institución familiar. Así, la libertad de las mujeres estaba estrechamente vinculada con la familia, el trabajo y la sexualidad. Carole Pateman en *El contrato sexual* (1988) sostiene que la democratización de las sociedades modernas altera el concepto de patriarcado. Cuando el poder provenía de la ley divina el rey ocupaba la cúspide de la jerarquía social y el padre la del hogar doméstico, con la introducción del contrato social esta potestad se extenderá a todos los varones.

Diversas investigaciones feministas han utilizado el método marxista como marco para sus investigaciones y Jónasdóttir hace una síntesis de aquellos rasgos más relevantes. Por un lado, desde un punto de vista materialista, las relaciones de poder y opresión son examinadas como productos históricos y por lo tanto modificables, no son situaciones sempiternas. Por otro, las personas se inscriben en un entorno social determinado que modela y, a su vez, es modelado por los distintos individuos, que no son meros actores sociales sino que interactúan con el medio posibilitando el cambio. En palabras de Marx “no es la conciencia de los hombres la que determina su existencia, sino su existencia social la que determina su conciencia”.

Desde el feminismo materialista se ha examinado la dominación de las mujeres atendiendo a factores diversos. Algunas investigadoras han incidido sobre la dependencia económica de las mujeres y el monopolio de los varones sobre los bienes, otras han hecho hincapié la división del trabajo en productivo y reproductivo, correspondiendo el primero al ámbito masculino creativo de lo público y el segundo al femenino doméstico de la repetición —reproductivo no solo en el sentido de repetición sino de reproducirse, de procrear—. Jónasdóttir, por su parte, insiste “en el nivel de las necesidades sexuales existenciales” (1993: 50), desplazando el foco de atención del aspecto económico o político al amor. Afirmo que en la actualidad la mayor sujeción de las mujeres hacia los varones se da en el terreno de los cuidados y del placer, ámbitos en los que no hay una reciprocidad equilibrada. Las mujeres son educadas para creer en el amor y la entrega, “si el capital es la acumulación de trabajo alienado, la autoridad masculina es la acumulación de amor alienado”. Jónasdóttir también se interroga sobre la cuestión del poder y propone dividir provisionalmente el concepto en influencia y autoridad. La primera sería del dominio de las mujeres, un tipo de poder no reconocido, mientras que la segunda sería un reconocimiento legítimo en manos de los varones. Esta autoridad es una “acumulación de amor alienado”, un “excedente de valoración invertido en los hombres”, en palabras de la autora, que se pretende neutral, sin generizar y meritorio. Los varones ejercerían en virtud de sí mismos, de sus propios logros y las mujeres a causa del amor. Esta división puede resultar útil para cotejar ambas acepciones y valorar la asimetría que entrañan, sin embargo, mantenemos una posición respecto al poder más próxima a la de Valcárcel (1994). No creemos que estos dos términos sean equiparables, sino que son producto de relaciones de poder desiguales —como también mantiene Jónasdóttir— en las que el Varón, que ostenta el dominio real, atribuye a la Mujer un poder que es en realidad la ausencia del mismo, la potestad de gobernar el ámbito al que ha sido postergada.

Podemos relacionar la proliferación de obras que representan a mujeres desnudas o en actitudes sexuales con el concepto de violencia simbólica desarrollado por Bourdieu. La reiteración continua

de unos tipos particulares hace que estos se inscriban y pervivan en el imaginario colectivo, llegando incluso a adquirir apariencia de normalidad. En psicología se conoce como “ilusión de la verdad”, un fenómeno según el cual la repetición de un determinado tipo de mensaje hace que sea percibido como más veraz. El tipo de representaciones que conforman la muestra seleccionada sería inconcebible en una sociedad que imaginara los sexos de manera igualitaria. Cabe entonces afirmar, que la cultura material refleja una ideología compartida, que de hecho ha sido puesta por escrito a lo largo de la historia de Occidente y, aunque sus raíces puedan ser ajenas para una gran mayoría, el desarrollo práctico de aquellos discursos teje las relaciones sociales contemporáneas y estructura las formas de pensar de muchas personas.

El campo del arte y sus productos son permeables a otras esferas de la sociedad. En mayor o menor grado se inscriben de forma orgánica en las vidas de las personas produciendo y reproduciendo significado, lo que a su vez se traduce en formas de pensar y actuar. Hemos podido comprobarlo en la amplia muestra seleccionada, en cuyo análisis hemos advertido la reiteración de creencias y prejuicios concretos. En este estudio la cantidad de obras recopiladas ha sido una prioridad, lo que nos ha permitido establecer paralelismos en análisis comparados, abarcando un gran número de obras para ver qué tipo de valores se reiteran o se ponen en entredicho.

Medios como la publicidad o la política utilizan mecanismos consistentes en reiterar una máxima de forma tan insistente que acaba siendo asumida por gran parte de los receptores, que terminan considerándola como algo natural. Los usos y abusos se normalizan. A este respecto volvemos sobre la definición de Bourdieu del campo como espacio social de lucha en el que se enfrentan diversos intereses por el control de determinados capitales; en este caso el control de los cuerpos de las mujeres, los espacios que debieran ocupar o los roles a desempeñar. Existe la creencia de que el arte es algo improductivo, vinculado al disfrute del espíritu o de los sentidos, pero sin una mayor trascendencia social. Una esfera en la que sobresalen los productos más excelsos, promovidos por sus valores intrínsecos. No es cierto, existe una lucha por el dominio de una institución o campo que representa los más altos valores de una sociedad, además de una pugna por la posición dentro del mismo. No obstante, también refleja las dinámicas de poder entre sexos/géneros, aunque sea esta una cuestión continuamente negada. A pesar de las diferencias de posición dentro del campo y de la legitimación de los diferentes agentes, históricamente situados, una parte importante de la muestra comparte los valores de una sociedad que pretende avanzar hacia la igualdad en lo discursivo, pero que refleja una carencia en las formas plásticas. Habitualmente se considera que la publicidad hace un tratamiento machista y carente de escrúpulos del cuerpo de las mujeres con fines meramente mercantiles, sin embargo, el campo

del arte y dentro de este el de la pintura, maneja presupuestos bastante próximos. Con independencia de los lenguajes plásticos utilizados, comparten el mismo poso sexista. No creemos oportuno hablar de un machismo oculto, puesto que no es solo visible sino muy repetitivo, pero sí de un sexismo que no se explicita. A pesar de que no se verbalice o incluso se niegue, no por ello deja de estar presente o asumido. Pensamos que esta disimetría en función del sexo/género solo puede estar tan extendida y presente en un campo como el del arte porque la sociedad la tolera, aunque la postura oficial sea otra, es laxa con la desigualdad.

La utilización de la imagen como método de instrucción es propia, según Umberto Eco, de las sociedades absolutistas y paternalistas que la utilizaban como dispositivo para el control de las poblaciones que no tenían acceso a la palabra escrita, monopolio de las élites dominantes.

Sea como fuere, la proliferación actual de la imagen y su empleo como medio de seducción es innegable. Esta observación nos invita a reflexionar acerca de la multiplicidad de imágenes en nuestro contexto y la escasa consideración crítica que se les presta en el medio que nos ocupa, quizá, en parte por la ambigüedad y el aura de mistificación que rodea al campo artístico.

La tendencia creciente a suplantar el texto por la imagen podría desembocar entonces en una asunción ingenua de los discursos transmitidos. Por ello nos parece tan necesario plantear una metodología de análisis reflexiva. Pensamos que, en buena medida, las imágenes se integran en nuestro conocimiento por la vía de la intuición, de lo emocional y dado que la mayor parte de las veces así se hace, nos parece conveniente abordarlas mediante un análisis crítico fundamentado en la razón, pudiendo así dar cuenta de la dimensión soslayada.

Bourdieu sostiene que una de las funciones principales del arte, como dispositivo de reproducción, es la legitimación de las diferencias sociales. Como hemos podido constatar en esta investigación el campo artístico produce y reproduce desigualdad en el terreno de las relaciones entre mujeres y varones. No solo eso, sino que también legitima las diferencias entre sexos/géneros valiéndose de la reputación histórica y cultural del campo. El saber distinguido y presuntamente alejado de intereses mundanos que caracterizaría al arte, situaría sus intereses por encima de aspectos de este tipo, que podrían ser más propios de instrumentos pedagógicos, intereses estatales o mercantiles. Este tipo de creencia utópica y acrítica se mantiene hasta nuestros días, pero la situación del campo ha variado en gran medida. En cierto modo, y pese a las reticencias que despierta tanto entre profesionales como aficionados, el arte sigue amparado por una especie de legitimidad autorreferencial y autoconferida, un aura de distinción.

Las grandes colecciones de arte contemporáneo tienen piezas que son todo un referente para los nuevos artistas o entendidos, pero actualmente el museo ya no tiene la posición central que

habría tenido antes de la llegada de internet. Hay mucha gente que no visita museos, pero pasa largas horas en internet, donde están disponibles tanto imágenes de la obra de artistas consagrados como la de creadores noveles o aficionados. Además, hoy en día la práctica artística y sus productos no están únicamente regulados por determinadas instituciones, sino que tienen un campo de representación y exhibición mucho más amplio, sobre todo con la expansión de la red. De este modo, la práctica artística ya no se limita a unos pocos privilegiados, sino que se extiende a diferentes estratos sociales. Más aún, con la introducción de internet la exhibición de la obra no se limita a los canales tradicionales, como galerías o museos, sino que es más democrática y accesible. Casi cualquier artista que lo desee puede mostrar imágenes de su trabajo en la red. La base de creadores se amplía sustancialmente y con ella los intereses que los amparan. En este sentido sería muy difícil y poco verosímil afirmar que los diversos artífices actúan inspirados por anhelos espirituales ajenos a intereses particulares, aunque una élite continúe reivindicando esta posición. No obstante, en contraste con este cambio —un gran número de artistas con diferentes posiciones sociales y disposiciones—, persiste cierta mística en el valor desinteresado del arte, lo cual constituye un obstáculo epistemológico. Puede posibilitar que los contenidos machistas, racistas, clasistas u homófobos se ignoren alegando intereses o intenciones de otro orden. Cubero (2010) también señala cómo se manifiestan en la cultura, a través de las formas simbólicas, los conflictos entre las clases sociales.

Podemos seguir a Duncan para afirmar que, efectivamente, el arte se reviste de cierta liturgia, promulga unos valores en los que el creyente debe tener fe y no cuestionar si pretende acceder a la experiencia artística. Como sucede con la religión, el iniciado o quién pretende iniciarse, debe creer o acatar una serie de dogmas pese a que estos sean contrarios a la razón. De esta forma es comprensible que, cuando desde posiciones no privilegiadas, se defienden posturas que entran en confrontación con las doctrinas hegemónicas, sean desestimadas o invisibilizadas.

En definitiva, en el campo del arte podemos encontrar diversas herramientas o mecanismos que hacen posible la legitimación de obras sexistas. Nos referimos a la ambigüedad, la autonomía relativa y la legitimidad que parte del propio campo en contraposición al saber profano, la supuesta independencia de intereses particulares y el amparo de la tradición cultural, la ausencia de discurso crítico o la devaluación de este tipo de análisis, así como el control del campo, museos o instituciones en manos de varones o personas que no se cuestionan las relaciones entre sexos/géneros.

En el campo de la ilustración contemporánea podemos ver de forma muy evidente una renovación de los lenguajes plásticos, pero una asunción acrítica de los estereotipos de



sexo/género, es decir, propuestas estéticas contemporáneas, pero contenidos reaccionarios. Muchos ilustradores, algunos desde corrientes como el *Big eyes art*, fomentan la estupidez de los personajes mujer, regocijándose en el dolor, el sadomasoquismo, todo ello con una aceptación pasiva. Son conservadores en su contenido, a veces innovan en las formas a través de la transgresión, la romantización o la infantilización, pero retrotraen al sujeto Mujer a una posición de inferioridad propia del pasado. En la Época Victoriana la apariencia demacrada era sinónimo de sacrificio, de abnegación y pureza, en la actualidad refleja una carencia de desarrollo o una pasividad que, frecuentemente, indican una accesibilidad sexual y un masoquismo autodestructivo. Hoy en día podemos encontrar reminiscencias de aquel tipo de decrepitud estetizada bajo una apariencia renovada. Esta falta de iniciativa podemos relacionarla con el mundo de las muñecas, que inertes o autómatas, se nos presentan fácilmente manipulables. Yvonne Knibiehler (2000) apunta que a principios del s. XIX las muñecas con las que jugaban las niñas representaban a jóvenes elegantes, modelos de aspiración; a mediados de siglo las muñecas bebé alcanzan un gran éxito, las niñas practican con ellas su futuro papel de madres. En la actualidad el mercado de la muñeca no se dirige exclusivamente al público infantil, sino que son muchas las jóvenes que se sienten atraídas hacia él. Este “nuevo” tipo de rol goza de gran prestigio en la actualidad, es el ideal de adolescente enfermiza con aspecto de muñequita. Esta difunde un modelo de belleza inerte que adopta una fachada moderna para, en el fondo, perpetuar unos intereses rancios y reaccionarios. Observamos una gran variedad al respecto, desde inocentes nenas a maltrechas tuertas recién salidas del cementerio. Representaciones que incluso cuando adquieren cierto poder, generalmente ligado a la violencia o la nocturnidad/oscuridad, queda ineludiblemente ligado al ámbito de la fantasía, del mundo infantil y carece, por lo tanto, de cualquier potestad en el dominio de lo real. Es decir, no representa ningún tipo de amenaza porque su soberanía es una entelequia, tanto mujeres adolescentes como adultas que se resisten a abandonar “el país de nunca jamás” con la esperanza de mantenerse jóvenes y bellas eternamente; además de no adquirir ninguna responsabilidad. Podemos encontrar muñecas descuartizadas y recosidas, muertas vivientes o confeccionadas al gusto, es decir, pueden transformarse añadiendo o quitando partes. ¿Adquieren estas, como lo hacían las de antaño, continuidad en la vida real? Se proponen a las jóvenes modelos de cuerpos modificables a voluntad, una insatisfacción perpetua que pretende superarse a través del sufrimiento autoinfligido. Muñequitas quebradizas de aspecto frágil y ojos suplicantes que inspiran compasión, pero que esconden una naturaleza perversa. Haditas que se han amputado el corazón para regurgitarlo en forma de venganza, malditas que de la infancia no conservan más que la apariencia. ¿Místicas que se mutilan al más puro estilo cristiano para redimir sus pecados o sufridoras precoces que aconsejadas por el oráculo de Yupi se arrancan órganos que pudieran

producirles dolor? Sea como fuere presentan un masoquismo devastador. Cuando emprenden una acción esta revierte negativamente sobre su persona. Podríamos ver en ellas cierta actitud subversiva o reconsideración de los tópicos asociados al carácter infantil, ni es esta una etapa maravillosa ni los niños son ángeles. Sin embargo, muchas de estas imágenes transmiten una rebeldía infundada, una violencia y crueldad absurdas, que siguiendo a Puleo podríamos conjeturar, es meramente transgresora. Una mezcla de alicientes inmiscibles que atenta contra una sensibilidad aburguesada y cuya intención no sobrepasa, a menudo, la burda provocación. Una temática recurrente que se compone principalmente de dolor, sexo y ocasionalmente drogas, reduciendo a un puñado de aspectos toda preocupación.

Nos gustaría recordar aquí una reflexión de Amelia Jones que, aunque no tiene una referencia directa con el campo de la ilustración, sí que plantea una cuestión pertinente. Hace alusión a la proliferación del tipo de la chica mala, provocativa y a su uso despolitizado<sup>100</sup>; que, por otra parte, constituye el *topos* de esta clase de obras. Este estereotipo de mujer, tanto en su versión pérfida como pusilánime, es el *leitmotiv* de la ilustración contemporánea vinculada con la corriente *Big eyes* o el manga. Sin embargo, estas “bad girls” no tienen un rol contestatario, sino que estamos ante una mera asunción estética relacionada con la capacidad de provocar deseo sexual.

No constituyen ningún tipo de amenaza a las bases sexistas del sistema patriarcal, sino que son requeridas por este. Una fachada aparentemente desobediente que no expresa sino su acomodación al rol de objeto sexual. Es una maldad complaciente, no rebelde.

De modo que, al menos, un sector de las generaciones nacidas a partir de la década de los 70 del siglo pasado, no recogen el testigo crítico del feminismo; por el contrario, en sus obras encontramos reiteradamente representado el tópico estetizado. En este sentido, advertimos un retroceso en el replanteamiento y plasmación de los estereotipos y roles asignados de forma acrítica a las mujeres.

El número de artistas mujeres es notablemente inferior, cuando recogimos la muestra no distinguimos sexos ni grados de consagración, sin embargo, cuando articulamos los capítulos sí buscamos específicamente obras de artistas mujeres que conocemos y cuyo trabajo problematiza el estereotipo. A pesar de la intención expresa por buscar e incluir a estas artistas, su número continúa siendo muy inferior. Hemos analizado un total de 768 obras, a las que debemos sumar una publicidad de Yves Saint Laurent, una portada de un disco y una viñeta cómica. De la suma total, 249 obras han sido realizadas por mujeres, 518 por varones y la que resta, *The target*, es

<sup>100</sup> La historiadora/crítica de arte y curadora feminista Amelia Jones ha denunciado la banalización y mercantilización del arte feminista, poniendo como ejemplo un feminismo provocativo de los años 90 caracterizado con apelativos como “bad girls”. Hace referencia a la despolitización de este tipo de trabajos, que se convierten en mercancías (Puñal, 2007).

una colaboración entre artistas de ambos sexos. Como decíamos, incluso habiendo seleccionado obras realizadas por mujeres de forma intencionada, el número de obras no llega ni a la mitad, siendo aproximadamente el 32,47 % de la muestra, en contraste con el 67,53 %, que es el tanto por ciento de las obras realizadas por varones.

Por encima de las corrientes estéticas y artistas particulares hemos querido sondear el imaginario colectivo, compartido por mujeres y varones, viendo qué uso hacen del mismo y si existe alguna diferencia en razón del sexo/género. Efectivamente, hemos constatado que las mujeres tienen una actitud más reflexiva y menos tendente a reproducir estereotipos. Lo cual parece lógico, como principales afectadas oponemos mayor resistencia a las designaciones impuestas. Los modos en los que las mujeres son representadas responden a la expresión de un sistema patriarcal y androcéntrico. Siguiendo a Pollock la historia del arte es un sistema de representación que no solo ha obviado nuestro pasado, sino que ha elaborado un campo visual para el arte, postergando aquello que tenía que ver con las mujeres.

El feminismo colocó el cuerpo en el ámbito de lo político. La sexualidad, considerada anteriormente como algo privado, comienza a analizarse como un campo complejo en el que confluyen intereses diversos, económicos, políticos, sociales o afectivos, y cuyo desarrollo tiene efectos diferenciales para hombres y mujeres. Beauvoir cuestiona por qué si la Mujer tiene, teóricamente, los mismos derechos que el Varón, es considerada como el Otro, concepto del que se sirve para señalar la ausencia de reciprocidad entre mujeres y varones.

Asimismo, uno de los temas centrales del feminismo es la construcción de la subjetividad del sujeto mujer. Los seres humanos en tanto en cuanto participes de una sociedad, nos construimos a partir de los efectos del lenguaje. La identidad se conforma en una interacción compleja a partir de las relaciones sociales, de los saberes instituidos, de las instituciones, de los medios de comunicación o de los medios culturales y se transforma en subjetividad a través de la experiencia. Podemos entender las “tecnologías del género”, término utilizado por de Lauretis (1996), como un conjunto de procesos sociales, económicos, políticos y subjetivos que, a través de prácticas, vivencias y saberes, producen la diferenciación entre hombres y mujeres.

Entre estas tecnologías del género se cuentan disciplinas como el cine, la literatura o la pintura, que son al tiempo producto y proceso en el sentido en el que no solo proponen una serie de ideas o modelos, sino que están en un proceso constante de producción. Y es este carácter construido y subjetivo de aquello que se propone como realidad lo que posibilita tanto su deconstrucción como la proposición de alternativas.

Como ya señalara Beauvoir, la subjetividad de las mujeres es construida como alteridad, como otras que son en función de su relación con los varones. Esto hace que las mujeres se encuentren a sí mismas en un vacío de significado. Como dice de Lauretis, en un lugar no representado, carente de simbolización. Lauretis (1993) afirma que la mujer no existe, en la medida en la que define su existencia como paradójica. El discurso la mienta continuamente pero no desde su propia voz, haciendo de su existencia una forma de ausencia o de negación. Es representada en términos que no le corresponden y, así, definida en función de unos intereses que le son ajenos, no es partícipe de su definición.

Esta alteridad con la que el Varón idea y representa a la Mujer, la excluye y la silencia en el espacio de representación. En *Alicia ya no* (1992), de Lauretis hace referencia a la ciudad de Zobeida de Calvino como texto que narra la historia del deseo masculino sirviéndose de una representación imaginaria de una mujer, como ausencia. Es posible establecer un paralelismo entre esta observación y las conclusiones derivadas de este estudio. Podemos afirmar que una parte importante de las mujeres representadas son invisibilizadas como tales en la medida en que son proyectadas como fantasmas del deseo del Varón. Tal y como afirma la autora, el objetivo de estas representaciones discursivas es mantener cautivas a las mujeres. La producción sexualizada de la representación visual de los cuerpos de las mujeres contribuye, elabora y mantiene su posición de subordinación, en consonancia con otro tipo de saberes y de prácticas procedentes de otros campos pero que devienen en la misma ilusión, la preservación de la diferencia sexo-générica y los privilegios de ella derivados.

En sentido inverso debemos considerar las autorepresentaciones que realizan algunas mujeres, puesto que se muestran con voz propia. Eligen la forma en la que desean representarse y lo hacen en cuanto sujetos, enfrentando alternativas a esa otredad imperante en el campo de la pintura. Desde su experiencia subjetiva como mujeres las artistas proponen otros modelos, producen otras realidades susceptibles de poner en tela de juicio los productos culturales elaborados bajo el imaginario androcéntrico.

Así, La incorporación de las mujeres al campo del arte ha posibilitado el cuestionamiento de los tópicos sexistas, si bien estos continúan teniendo una extensa presencia. Los cuerpos de las mujeres se representan como cuerpos accesibles, en primer lugar, a la mirada, sin embargo, estas representaciones no muestran simplemente devaneos visuales, sino que tienen su expresión en la práctica y en la ideología. El cuerpo sexual de las mujeres como modelo de disponibilidad no se cuestiona y cuando se hace, por lo general, son mujeres o personas con disposición a replantearse las relaciones entre sexos/géneros quienes lo hacen. Las mujeres continúan siendo consideradas como cuerpos sexualmente disponibles y esta creencia es la que hace posible la proliferación visual de este tipo de representación. A este respecto nos gustaría recordar cómo algunos

estudios sobre comportamiento social dicen que la mayor parte de las personas no actúan en función de si algo es correcto o no, sino de si es socialmente permisible. Podemos pensar que pese a los avances en materia de igualdad este tipo de representaciones tienen una amplia difusión porque la sociedad las tolera y porque sus artífices se creen con derecho a manifestarlas, es decir, no necesitan cuestionar su dominio sexual ni la imposición de su deseo o paranoia; entre otras cosas, porque no se sienten compelidos a hacerlo. La reiteración de los modelos de representación analizados contribuye a la perpetuación de la ideología androcéntrica. Por el contrario, podemos ver cómo algunos espacios expositivos legitimados exponen la obra reivindicativa de algunas mujeres, no obstante, esta continúa constituyendo un porcentaje muy pequeño que no parece poner en peligro la institución.

Podemos considerar muchas de estas obras como dispositivos de sexualización y a menudo de pasivización, ya que expresan una serie de prejuicios generalizados y, al mismo tiempo, los perpetúan y difunden. Son estrategias de internalización de una ideología particular. El culto de las mujeres sexualmente disponible y solícitas, a veces inofensivas y pusilánimes, otras peligrosas y potencialmente agresivas. En este estudio no podemos adentrarnos en el campo de la psicología, exigiría un análisis aparte, pero sí podemos interrogarnos qué induce a tantos varones artistas a considerar a las mujeres de esta forma, a transformar al sujeto en objeto. Habiendo leído a Duncan, podemos preguntarnos si no se trata de una “hazaña viril”, un anhelo que el artista necesita plasmar y que, al mismo tiempo, define su “hombría”. En este sentido cabe decir que la masculinidad estereotipada continúa siendo un valor en alza. La crisis de masculinidad que Duncan advierte en las representaciones de las mujeres en la pintura de las vanguardias, es un aspecto que habitualmente la crítica de arte interpreta en un sentido muy diferente, de hazaña heroica y trascendencia espiritual. Más aún, a veces la crítica o los propios artistas se imaginan a sí mismos como figuras heroicas que se enfrentan a temas de trascendencia existencial y en el transcurso de estas divagaciones imaginan a la Mujer como representante/depositaria de aquellos valores a los que se enfrentan o descubren. Nead también analiza este tipo de representación en términos similares, proponiendo una interpretación del “desnudo femenino” como “un signo de la masculinidad”.

La noción de poder de Foucault y el modo en que es ejercido, no como algo vertical sino como una red práctica y discursiva que atraviesa toda la sociedad, nos es de ayuda para analizar y comprender la práctica pictórica desde una óptica crítica. Así, los sistemas de dominación articulan diferentes estrategias para mantener su hegemonía. La disimetría en la distribución de bienes materiales o políticos conlleva relaciones de fuerza, mientras que su correlato ideológico en el plano

simbólico produce relaciones de sentido, son estas últimas las que se utilizan para legitimar las primeras. Fernández recalca que la dominación económica y política no es viable si no se combina con el control de los contenidos culturales y simbólicos. Esta autora divide los dispositivos de poder en dos aspectos complementarios. Uno se refiere a los sistemas de legitimación marcados por el pensamiento racional, el sistema legal y las sanciones derivadas de su quebrantamiento; el otro se inscribe en el terreno del deseo, un control de corte emocional que se ejerce a través del imaginario social. Esta última forma de control no se explicita, de manera que puede resultar imperceptible y es, además, un mecanismo del poder para mantener su posición de privilegio. La desigual distribución de bienes no se da exclusivamente en el ámbito económico o político, sino que se hace extensiva a la relación subjetiva que grupos e individuos desarrollan al respecto. Así, la discriminación no viene solo impuesta desde posiciones externas, sino que es también asumida por mecanismos inconscientes, garantizando de un modo eficaz la continuidad del poder establecido. El discurso del orden y el imaginario social posibilitan que el poder se mantenga sin el uso de la fuerza.

Los sistemas de representación, así como las prácticas culturales, conforman un ideario/imaginario de roles, estereotipos y atribuciones sexuales referentes a los ideales masculinos y femeninos. Aunque no podemos decir que exista una intención explícita de modelar cierto tipo de conducta, no es una práctica centralizada ni dirigida, sí que podemos pensar que opera definiendo y, por lo tanto, regulando y produciendo definiciones del deseo y patrones de comportamiento a este asociados. Es entonces una forma de control sobre los cuerpos de las mujeres, que se modelan y construyen para satisfacer deseos que no son los suyos. La regulación y construcción de un placer androcéntrico y heterosexual.

El campo del arte contribuye a la creación del orden simbólico a través de sus productos que, además, gozan de un alto grado de consideración y, en este sentido, muy a menudo, no son ni tan siquiera cuestionados. De esta manera contribuyen a un sexismo silencioso que no se hace explícito y que se inserta en las subjetividades de la gente, amparado por el saber cultural legitimado. Recordemos cómo el campo del arte suele negar la dimensión ideológica de sus productos, que serían estimados por su valor artístico *per se*. Este imaginario repleto de mujeres despatarradas, abúlicas en estado de semiinconsciencia, buenas salvajes rodeadas de los frutos de la naturaleza o brujas mortuorias, constituye el poso vulgarizado de siglos de historia sexista. La imagen refleja aquello que verbalizado sería socialmente insoportable, *tropos*, prejuicios, que racionalizados harían enrojecer a más de uno. Sin embargo, como decíamos, parece que el arte cuenta con esa ventaja de no tener que explicarse. El cuerpo de la Mujer se presenta como un campo abierto, parafraseando a Barbara Kruger, un “campo de batalla” donde todo está permitido. Observamos la creencia de que el cuerpo de las mujeres admite todo, se presta a

cualquier cosa: transformación, disolución, corte, idealización, violación, asesinato, acecho, tortura, etc., para satisfacer la libido morbosa. Con todo, cabe además recordar que lo que se le puede hacer a un cuerpo también expresa la posición social que ocupa; estas representaciones no venden solo disponibilidad sexual sino que, al mismo tiempo, nos están declarando la posición subalterna de las representadas y su sometimiento.

En definitiva, aplicado a este estudio, debemos insistir una vez más en la función ideológica que juega el arte dentro del imaginario social. La legalidad reconoce la igualdad entre mujeres y varones y el placer sexual de las mujeres está socialmente reconocido, no obstante, los discursos plásticos hegemónicos continúan siendo reaccionarios y expresando ideales androcéntricos, dominadores y heterosexistas. Estas ideas se perpetúan al amparo del saber cultural. El campo del arte es muy extenso y heterogéneo, como ya hemos dicho no planteamos que haya un intento planificado y generalizado por cosificar a las mujeres, pero precisamente refleja esta realidad. Expresa el privilegio y los prejuicios del Varón, lo cual es un indicativo revelador del tipo de ideología que se comparte. Además, la creencia general y la participación generalizada en el juego que hace posible el funcionamiento idealista del campo del arte, que Bourdieu denomina *illusio*, es trasladable a la desigualdad entre varones y mujeres. Las dinámicas de poder se ocultan tras diferentes tipos de discursos que posibilitan su funcionamiento velado.

Como hemos dicho, son las mujeres las que con mayor frecuencia reconsideran la representación del sujeto Mujer de forma reflexiva o transgresora, en contra de una tradición que las idea como objetos pasivos de contemplación o de disfrute sensual. Proponen sujetos ambiguos, fuertes, no disponibles, que no encajan en los roles de belleza o actitudinales, sujetos conscientes, empoderados, que se burlan de su rol o que proponen otros discursos, sujetos prófugos que ya no son simplemente representados, sino que se presentan. No son heterodesignadas, sino autodesignadas. Es la lucha de las mujeres que se niegan a ser definidas, que se proclaman como seres con capacidad para individuarse y definirse como sujeto. Asimismo, rechazan el peso de la representación histórico-cultural y la carga sexista que acarrea.

Recordemos, con autoras como de Lauretis, que el poder no es algo que simplemente se imponga sino que el sujeto tiene capacidad de agencia y, por lo tanto, de transformar o producir nuevas (otras) subjetividades que, a su vez, son susceptibles de ser instauradas como otras posibilidades dentro del imaginario colectivo, produciendo otras historias. Concretando un poco más, en la muestra seleccionada hemos podido comprobar cómo algunas mujeres problematizan o reflexionan en torno al vínculo de la Mujer con la naturaleza y la creación; mientras que los varones, pese a la variedad de propuestas, no parecen cuestionarse dicha asunción. Ellas también

muestran una mayor carga reflexiva en cuanto a los roles atribuidos, así como hacia otros aspectos como la belleza o la consideración de las mujeres como objeto sexual. Por ejemplo, podemos observar la carencia de idealización como un replanteamiento acerca de los cánones de belleza normativos. En este sentido, es más frecuente hallar representadas ancianas o mujeres de mayor edad en las obras de mujeres. Más aún, resulta más habitual encontrar en ellas sujetos empoderados o conscientes de su rol, con una interioridad definida, sujetos fuertes con los que una mujer contemporánea podría identificarse y no fantoches embobados con los que resultaría harto complicado establecer una conexión. Asimismo, hemos observado que las mujeres utilizan la violencia, la sangre o la mutilación con fines más definidos, por ejemplo, para representar el dolor o la denuncia de un hecho particular y no por la mera complacencia morbosa del crimen sexual. El sufrimiento no se presenta como mera espectacularización o incitación, sino que muchas veces tiene que ver con la propia experiencia, con cargas compartidas o con la asociación de valores en función del sexo/género. Por el contrario, aunque en este trabajo no hemos realizado una investigación específica de este campo, nos parece que las ilustradoras jóvenes que trabajan con estéticas próximas al manga o al *Big eyes*, a menudo redundan en la autocomplacencia del dolor victimizado y estetizado de forma pusilánime.

En otro orden de cosas, hemos de afirmar que los varones son más proclives a la plasmación acrítica del tópico. A la reiteración de la mera erotización del sujeto objeto de representación o a incurrir en aspectos como el sentimentalismo, la idealización o lo kitsch, pero también en la conformación de monstruos o figuras grotescas. Es, asimismo, más habitual encontrar en sus trabajos sujetos vacíos emocional o intelectualmente, de aspecto bobalicón; así como mujeres sexualmente solícitas, ideadas como cuerpos para satisfacer la libido ajena. Es decir, esa tendencia a pasivizar al sujeto sobre la que venimos insistiendo y que culmina en la atracción morbosa hacia el cuerpo inerte, bien inconsciente, dormido o muerto. También son más proclives a la escenificación de la violencia sexual y del sadismo. Hemos encontrado un mayor número de obras realizadas por varones que tienden a idealizar el vínculo madre e hijo, bien cuando lo amamantan o lo cuidan. Cuando los varones representan mujeres ancianas no es infrecuente que la escena tenga un tono paródico o terrorífico; por el contrario, en las obras realizadas por mujeres podemos verlas representadas como sujetos empoderados.

Algunas representaciones son continuistas respecto al estereotipo otras, en cambio, son críticas o plantean ironía/ambigüedad. Los modos de ver alternativos propuestos por mujeres y varones son muy importantes para desestabilizar una tradición visual que durante tantos siglos se ha forjado al calor de imaginarios machistas más o menos fantasiosos, pero legitimados. En un



contexto en el que las mujeres alcanzan mayores cotas de visibilidad, puestos de responsabilidad, altos niveles educativos o independencia económica, contemplamos la abrumadora cantidad de representaciones que las idean como objetos de deseo, carnes saturadas de una sexualidad receptiva y maleable. El imaginario contemporáneo parece repleto de fantasías eróticas pasivizadas. El conocimiento de este tipo de estrategias nos parece indispensable para repensar las prácticas de representación, pero también las desigualdades o las identidades.

En este análisis hemos comprobado cómo se mantienen las asociaciones tradicionales de la Mujer como madre y como hacedora de las tareas domésticas, aunque las situaciones son muy diversas y variopintas, en general, alejadas de dulcificaciones. De forma que, los tópicos se abren a un amplio elenco de posibilidades dando cabida a propuestas muy variopintas, pero son las mujeres quienes continúan indefectiblemente ligadas a estos ámbitos y quehaceres.

Asimismo, continúan vinculándose con la naturaleza, entendida en un sentido amplio, que incluye tanto diferentes elementos como fuerzas incognoscibles para el sentido humano racional. Si bien hemos observado que algunas artistas retoman los tópicos desde la ironía o el humor.

El carácter pasivo que se ha atribuido a las mujeres desde diferentes ámbitos y a lo largo de extensos periodos históricos, encuentra un reducto acrítico en la pintura contemporánea.

Las representaciones de personajes abúlicos se reiteran incansablemente sin necesidad de explicitar o valorar el origen teórico de dichos prejuicios, que de tan asumidos se plasman sin ningún cuestionamiento. Estas representaciones implican una doble significación. Las mujeres indolentes son la otra cara de los varones activos, aquellos que sí ejercen una actividad y que transforman sus objetos de inspiración en motivos artísticos.

Por otro lado, como hemos ido insistiendo a lo largo de las conclusiones, las mujeres continúan siendo, demasiado a menudo, consideradas como objetos sexuales, como cuerpos que se disponen para satisfacer la mirada libidinosa y voyeurista del espectador. Impera la objetualización del sujeto.

En definitiva, cabe concluir diciendo que los tópicos, bien para secundarlos o rechazarlos, están muy presentes en el imaginario social, la división de funciones y atribuciones en razón del sexo/género continúan estando claramente polarizadas y mantienen su raíz reaccionaria y sexista.

En este trabajo hemos articulado una visión comparada de una muestra amplia de obras constatando la asociación de la Mujer a la pasividad como rasgo de carácter y su conformación como figura sexualizada, recalcando la consideración objetual de la persona y su condición de alteridad.

Castoriadis (1983) establece una distinción entre *imaginario social efectivo (instituido)* e *imaginario social radical o instituyente*. El primero se corresponde con la esfera del poder legitimada y diferencia aquello que es permisible de lo que se escapa de los límites aceptables. Aporta sentido y coherencia a la dinámica social, son los regímenes de verdad que autorizan y mantienen el orden establecido. El segundo sería aquel que surge como resultado del cuestionamiento del primero por grupos disidentes cuyos intereses y reivindicaciones entran en conflicto con los de los grupos dominantes. Para el autor la noción de imaginario<sup>101</sup> no hace referencia a la representación de algo, sino que es condición de representabilidad en tanto que esquemas organizadores. Este imaginario crea realidad a través de significaciones sociales pero no es real, sino constituido en base a unos intereses determinados y se modifica a lo largo de la historia, no es un orden fijo.

Podemos tomar la noción de *imaginario social radical o instituyente* para referirnos al trabajo de quienes se replantean las relaciones entre varones y mujeres y su representación visual asimétrica. Sin lugar a dudas, como dice Gagnon<sup>102</sup>, nunca tenemos un control absoluto sobre el aprendizaje, sino que las personas tienen capacidad crítica y de decisión. Aquí podemos incluir el trabajo de muchas mujeres que se enfrentan a las designaciones estereotipadas y proponen nuevas vías de pensarse y de representarse. Por otro lado, este tipo de imaginario puede constituir una herramienta de trabajo docente, un corpus de obras que enseñan a relativizar la asunción acrítica de modelos y promueven el replanteamiento de los moldes comunes compartidos. Además de ser indispensable para la educación en valores es susceptible de fomentar estímulos creativos para el alumnado. Pensamos que este tipo de conocimiento debiera incluirse en los currículos educativos en sus diferentes etapas.

Ocurre con frecuencia que en el terreno de la práctica artística se descuidan una serie de contenidos ideológicos, se presta atención a otros aspectos, como el material, la técnica, el concepto o la teoría o historia específica del propio medio, pero se ignoran aspectos ideológicos referentes al sexo, la clase o la raza. Cuando yo realicé la carrera había algunas asignaturas del departamento de filosofía de los valores que enseñaban estas cuestiones, pero en ninguna de las otras asignaturas que yo cursé se trató sobre estos temas. Quizá, en parte, porque son vistos como temas de mujeres o cuestiones que solo interesan a estas, si bien la realidad es otra, deberían importarnos a todos en tanto en cuanto conciernen a mujeres y a varones. No son cuestiones marginales que debieran tratarse aparte sino que deberían inscribirse en los currículos

---

<sup>101</sup> La noción de imaginario planteada por Castoriadis se diferencia de la planteada por el psicoanálisis, esta hace referencia a la imagen reflejada como ilusión mientras que para el primero constituye una "producción de significaciones colectivas" (Fernández, 1993: 243).

<sup>102</sup> Citado por Plummer, K. (1991): La diversidad sexual: Una perspectiva sociológica (p. 166). En: Nieto, J. A. (Comp): *La sexualidad en la sociedad contemporánea. Lecturas antropológicas* (pp. 151-193). Fundación Universidad-Empresa, Madrid.

y formar parte de la enseñanza general. Si queremos vivir en sociedades que no sean machistas y androcéntricas, el pensamiento crítico feminista no puede estar relegado a parcelas marginales y poco valoradas.

La metodología de análisis comparativo que hemos propuesto es un instrumento que nos permite analizar de manera crítica y reflexiva las representaciones de personajes mujer. Es una herramienta que posibilita sondear el campo, crear un mapa o atlas de obras para a continuación proceder a su clasificación y análisis, examinando de esta forma cómo se inscribe la desigualdad en el campo de la representación artística. A este ámbito debemos sumarle la gran cantidad de imágenes de mujeres erotizadas que desde los medios de comunicación o la publicidad se difunden produciendo una habituación a este tipo de representación.

La cotidianidad y la falta de reflexión con que son visualizadas refuerzan que el sesgo sexista que las caracteriza pase desapercibido produciendo cierto tipo de analgesia respecto de estos contenidos. Creemos que en una sociedad en la que la imagen tiene tanta importancia, en la que diariamente vemos cientos de ellas, puede ser de gran utilidad contar con este tipo de herramienta. Más aún cuando algunos autores hablan de “analfabetismo visual”. Nos parece que esta deriva entraña un gran peligro, consumidores de imágenes que carecen de las competencias necesarias para abordar de forma crítica las imágenes que consumen, incluso sin prestarles atención, a diario. El hecho de disponer de una gran cantidad de imágenes y buscar semejanzas y puntos en común entre ellas es un ejercicio analítico que nos permite discernir aquellos gestos, roles, estereotipos, posiciones, vestuarios, etc., que se reiteran. Observar de qué manera se conforman identidades o tratan de imponerse determinadas actitudes.

En definitiva, reivindicamos la necesidad de reflexionar en torno a estas dinámicas que han terminado por estetizar o “culturizar” el sometimiento sexual y la desigualdad.

La herramienta de análisis aquí propuesta permite el análisis crítico de una gran variedad de obras que integran en campo artístico. El hecho de no atenernos a clasificaciones establecidas y preexistentes, nos ha permitido abordar el tema de estudio sin las restricciones que podría suponer la historiografía del arte o de la estética.

Las obras no son unidades de expresión individuales con mayor o menor fortuna, sino que funcionan dentro de un conjunto significativo. Por ello es importante que desde la práctica, desde el hecho de producir, tengamos en cuenta los aspectos que estamos señalando. Las obras que producimos no solo reflejan el imaginario compartido de una sociedad, sino que contribuyen a la creación de su futuro. Constituyen realidad y posibilitan alternativas.

El hecho de disponer de herramientas de análisis crítico puede, asimismo, enriquecer el propio trabajo en la medida en la que posibilita el abandono planteamientos manidos y simplistas —si así fuese— para pensar sobre otras realidades, más complejas.

Personalmente me ha ayudado a comprender la pintura desde otra perspectiva, tanto en lo que respecta a la legitimidad que el campo confiere a ciertos productos, como a la propia práctica. En las fechas en las que comencé con esta investigación estaba trabajando en torno a la figura humana, concretamente con cuerpos desnudos de mujeres. Estaba en desacuerdo con el tipo de modelo de representación que ofrecía la tradición, Venus lánguidas mostrando sus carnes receptivas o, en el mejor de los casos, pasivas, mujeres raptadas o incluso violadas. Con el fin de siglo veríamos proliferar las *femme fatale* y otro tipo de estereotipos negativos, mientras que volver la mirada al contexto más cercano no supondría mejor sabor de boca. Los motivos parecían diversificarse enormemente, así como las técnicas con las cuales eran realizados, sin embargo, resultaba muy complicado encontrar modelos positivos o con los que identificarse, salvo en las obras realizadas desde el feminismo.

Trabajé en una serie en la que la musa se rebelaba, retorciendo su anatomía y tratando de abandonar el espacio de la Venus. Este proyecto surgió de la observación/reflexión de la representación del “desnudo femenino” a través de la historia de la pintura. En este tipo de obra la figura es ofrecida como objeto de deleite visual/sexual. Mi intención fue la de retorcer el cuerpo y ocultar los rostros, evitando la confrontación con el espectador. Eran cuerpos que se retorcían y se negaban a tenderse apaciblemente disponibles. Además, haciendo desaparecer elementos escenográficos tales como jardines, fuentes, perfumes o divanes y recortando la escena al límite, me centraba en ese cuerpo particular evitando crear escenografías acogedoras. Otro aspecto que trabajé fue la utilización del color, que fue derivando hacia tonos fríos y la anatomía, destacando músculos, tendones y huesos, y dejando zonas que dejaban ver el interior, como si faltase la piel. Estas son características que tradicionalmente se han eliminado de la representación y sobre las que yo insistía señalando el carácter humano del cuerpo representado y no su caracterización como objeto sexual.

Por otro lado, produje un conjunto de ilustraciones que conformaron un proyecto que llamé *La Replicante TransModerna*. Propuse la creación de un personaje transformista. Una replicante porque como quimera o figura delirante no tendría sexo, pero sí estaría condicionada a través de aspectos relativos al género. Y, porque el verbo replicar significa objetar contra aquello con lo que no se está de acuerdo; una replicante que a través de la ironía y en diversas situaciones (como erudita, como objeto/falo, como muñeca...) nos invitaba a reflexionar acerca de los estereotipos imperantes. *TransModerna* porque comparte aspectos con el proyecto ilustrado de la modernidad,

pero desde una revisión del mismo llevada a cabo por las investigaciones feministas. Siguiendo a Celia Amorós, se trata de revisar los ideales de la ilustración como proyecto emancipatorio para todas las personas, independientemente de su sexo, raza o clase social.

Quería desestabilizar la lógica del cuento. Perturbar ese universo místico de mutiladas maniaco-depresivas para introducir un punto de inflexión capaz de generar nuevos discursos. Para que la estética y la violencia no fuesen gratuitas, propuse transformar el rol en esperpento con la intención de mostrar el absurdo de unas historias ya demasiado conocidas.

Hoy en día he dejado prácticamente de pintar figura humana, más concretamente cuerpos sin ropa, y hace ya tiempo que vengo explorando las posibilidades de la ruina y el abandono. Quizá tenga que ver con el hastío y con la sobreproducción de este tipo de obra que he ido estudiando, con una sensación de saturación que me inclina hacia otro tipo de representaciones. Pensando que el cuerpo desnudo de las mujeres ha sido tantas veces representado, que tal vez lo que toque sea dejarlo descansar. Con ello no pretendo ignorar la valía de la autorepresentación y el trabajo de las mujeres que proponen alternativas a la mirada dominante, sino solo señalar una decisión personal.

Actualmente canalizo las reflexiones de aquí derivadas de otro modo, introduciendo transversalmente determinados contenidos o significados en algunas pinturas. Concretamente a través de pintadas sobre muros de fachadas. Estas pueden ser citas visuales de otros artistas o bien ser propias, en ambos casos se insertan en la representación con objeto de proponer una reflexión a nivel discursivo, teniendo en cuenta aspectos relativos a la subordinación de las mujeres en sociedades sexistas.

En estas obras los lugares abandonados interactúan con las pinturas sobre las paredes, evidenciando la relación entre espacios en los que no hay presencia humana pero conservan su rastro. La ruina puede adquirir muchos sentidos metafóricos, desde una perspectiva feminista, que es la que nos ocupa en este trabajo, puede ser una herramienta para pensar en el futuro. Renacer entre los escombros, trascender la podredumbre y hacer con ello algo nuevo, pueden ser ejemplos. Diversas culturas han pensado en la figura del fénix como símbolo de renacimiento, con independencia de los significados más complejos que haya tenido a lo largo de la historia, esta ave mítica evoca la esperanza que nunca se agota. Y es precisamente esa búsqueda incesante, ese empeño de seguir hacia delante, lo que caracteriza al feminismo, que incluso en las situaciones más adversas trata de abrirse camino, de construir. El hacer y el deshacer, la creación y la destrucción, la vida y la muerte, son los ciclos inherentes de la naturaleza a través de los cuales se transforma la realidad. Los lugares abandonados son testimonio de una sociedad en decadencia, al contrario, las pintadas sobre sus muros son la aserción de individuos con pensamiento crítico.

Lugares que lejos de ser escenificación de la distopía, son reflejo de la historia presente. En el lugar de la desolación, páramo gris de una sociedad neoliberal y patriarcal, resuenan voces que anuncian resistencia. Voces que no contentas con lo habido proponen otros paisajes, otras historias.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

Acuña Cañas, A. (2004). Frecuencia del multiorgasmo en el hombre. *Revista Urología Colombiana*, 13(2). Recuperado el 27 de agosto de 2018, de: <http://www.urologiacolombiana.com/revistas/agosto-2004/003.htm>

Alarcó, P. (s.f.). Roy Lichtenstein, Mujer en el baño. *Museo Thyssen-Bornemisza*. Recuperado el 24 de noviembre de 2016, de: [http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_obra/335](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/335)

Alario Trigueros, M. T. y Colmenares, C. G. (Coord.) (1997). *Persona, género y educación*. Salamanca: Amarú.

Aliaga, J. V. (2007). *Orden fálico; androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.

Alison Oakes (2011). *Artodyssey*. Recuperado el 9 de junio de 2018, de: <https://artodyssey1.blogspot.com/2011/10/alison-oakes.htm> l?m=1

Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Anthropos.

- (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Amorós, C., Birulés, F., Collin, F., Muraro, L., Otero, M. y Rius, R. (1992). *Filosofía y género. Identidades femeninas*. Pamplona: Pamiela.

Arakistain, X. (20 de octubre de 2017-14 de enero 2018). MARGARET HARRISON. Diálogos entre el sexo, la clase y la violencia. *Azkuna Zentroa*. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: [https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/margaret-harrison-dialogos-entre-el-sexo-la-clase-y-la-violencia/al\\_evento\\_fa](https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/margaret-harrison-dialogos-entre-el-sexo-la-clase-y-la-violencia/al_evento_fa)

Araskistain, X. y Méndez, L. (2008). *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso Kulturunea.

Armstrong, N. (1991). *Deseo y ficción doméstica: una historia política de la novela*. Valencia: Universitat de València.

Aznar, J. M. (1996). *Retratos íntimos de José María Aznar: un hombre, un proyecto*. Barcelona: Plaza & Janés .

Babini, V. P., Minuz, F. y Tagliavini, A. (1989). *La donna nelle scienze dell'uomo*. Milano: Franco Angeli.

Badinter, E. (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX.* Barcelona: Paidós.

Bartra, E. (1987). *Mujer, ideología y arte: ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera.* Barcelona: La sal ediciones de les Dones.

Bataille, G. (1971). *El erotismo.* Barcelona: Mateu.

- (1973). *Histoire de l'érotisme. Oeuvres Complètes.* Tome VIII. Paris: Gallimard.

Belliotti, R. A. (1995). La sexualidad. En: Singer, P. (ed.). *Compendio de ética* (pp. 433-448). Madrid: Alianza Editorial. Recuperado el 1 de noviembre de 2017, de [http://www.uca.edu.sv/facultad/clases/chn/100292/documentos/Singer,cap\\_27-LA-SEXUALIDAD.htm](http://www.uca.edu.sv/facultad/clases/chn/100292/documentos/Singer,cap_27-LA-SEXUALIDAD.htm)

Benjamin, J. (1996). *Los lazos del Amor. Psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación.* Buenos Aires: Paidós.

- (1997). *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual.* Barcelona: Paidós.

Berger, J. (1974). *Modos de ver.* Barcelona: Gustavo Gili.

Besançon, A. (2003) [1994]. *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclastia.* Madrid: Siruela.

Beyer, S. y Knöfe, U. (25 de enero 2013). German artist Georg Baselitz. My paintings are battles. *Spiegel online.* Recuperado el 6 de febrero de 2017, de: <https://www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-german-painter-georg-baselitz-a-879397-3.html>

Birenbaum, A. y Llanes, K. (2009). Politics of painting. An Interview with Richard Phillips. *Artnet.* Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de: <http://www.artnet.com/magazineus/features/barenboym/barenboym4-22-09.asp>

Blackledge, C. (2005). *Historia de la vagina. Un territorio virgen al descubierto.* Barcelona: Península.

Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra.

Bourdieu, P. (1988) [1979]. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus.

- (2000). *La dominación masculina.* Barcelona: Anagrama.

- (2005) [1992]. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

Bozal Fernández, V. (ed.). (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo.* Madrid: A. Machado libros.

Braekeleer de, C. (diciembre 2008). Cris & chuchotements, *Exporevue.* Recuperado el 24 de noviembre de 2016, de: [http://www.exporevue.com/magazine/fr/index\\_centregravure.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_centregravure.html)

Bryson, N. (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada.* Madrid: Alianza.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Argentina: Paidós.

Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.

Calvo Serraller, F., Rosenblum, R. y Saura, A. (2001). *Pintura al desnudo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao y BBVA.

Calvo Serraller, F. y Saura, A. (2005). *Saura. Damas*. Madrid: Fundación Juan March.

Cano Gestoso, J. I. (1993). *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado el 6 de septiembre de 2018 de: <http://eprints.ucm.es/4040/1/T16946.pdf>

Cardús i Ros, S. (Coord.) et al. (2003). *La mirada del sociólogo: Qué es, qué hace, qué dice la sociología*. Barcelona: UOC.

Casanova, E. y Larumbe, M<sup>a</sup>. A. (2005). *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Harry Holland. (s.f.). *Tate*. Recuperado el 12 de diciembre de 2016, de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/holland-tv-p07807/text-catalogue-entry>

Chadwick, W. (1999) [1990]. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones destin.

Clark, K. (2002) [1956]. *El desnudo*. Madrid: Alianza forma.

Clemence, P. y Davidow, J. (2007). *Miami contemporary artists*. EE. UU: Schiffer Publishing Ltd, Philadelphia.

Collin, F. (1993). Diferencia y diferendo: la cuestión de las mujeres en filosofía. En: Duby, G y Perrot, M. *Historia de las mujeres. El siglo XX*, (pp. 291-322). Madrid: Santillana.

Corbin, A., Courtine, J. J. y Vigarello, G. (2006). *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. Vol. III. El siglo XX*. Madrid: Taurus.

Corinne, T. (1975). *The Cunt Coloring Book*. San Francisco: Pearlchild.

Correa I. R., Guzmán, D. M<sup>a</sup>. y Aguaded, I. J. (2000). *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*. Huelva: Grupo comunicar.

Cortés, J. M. G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Cortés, J. M. G. y Belaire, T. (2002). *Héroes caídos: masculinidad y representación*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Daniel Hernández (dir.) (Viernes 20 de Mayo 2011). *Imprescindibles: Alfabet Tàpies*. Rtv. Recuperado el 21 de mayo de 2011, de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-antoni-tapies-at/1107610/>



De Diego, E. (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.

De la Salud, A. M. (2008). Mutilación genital femenina (No. WHA61. 16). *Organización Mundial de la Salud*. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: [http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/26221/A61\\_11-sp.pdf;jsessionid=F42EC1F87880FA34DE414AEF39E048D9?sequence=1](http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/26221/A61_11-sp.pdf;jsessionid=F42EC1F87880FA34DE414AEF39E048D9?sequence=1)

De L'Asséments D'Eros by Gerda Wegener (s.f.). *Erotic Rarities*. Recuperado el 27 de diciembre de 2016, de: <http://eroticrarities.com/portfolios/wegener.htm>

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

- (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. Cangiamo, M. y Du Bois, L. (comps.). *De mujer a género, teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, 73-113. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, (2), 6-34.

Deepwell, K. (1996). Paint stripping: Katy Deepwell on feminist possibilities in painting after modernism. *N.paradoxa*, (1), 4-11. Recuperado el 7 de septiembre de 2018, de: [https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue1\\_Katy-Deepwell\\_4-11.pdf?](https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue1_Katy-Deepwell_4-11.pdf?)

Dijkstra, B. (1994) [1986]. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.

Dinapoli, J. (2007). Béatrice Cussol. *Brooklyn Museum*. Recuperado el 20 de diciembre de 2016, de: [https://www.brooklynmuseum.org/easfa/feminist\\_art\\_base/beatrice-cussol](https://www.brooklynmuseum.org/easfa/feminist_art_base/beatrice-cussol)

Du Gay, P. y Hall, S. (eds.). (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Duby, G. (1990). *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza.

Duby, G. y Perrot, M. (2000) [1993]. *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Santillana.

Duncan, C. (1993). *The Aesthetics of Power. Essays in the Critical History of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

- (2007). *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä.

Eco, U. (1990) [1962]. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

- (2004) [1965]. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.

Eduardo Úrculo, 1977. Monumentalia Podicis, Carp. nº 35/100, 9 serigrafías y texto C. J. Cela. (s.f.). *Todocolección*. En el link podemos ver estas nueve obras. Recuperado el 7 de enero de 2017, de: <http://www.todocoleccion.net/eduardo-urculo-1977-%E2%80%9Cmonumentalia-podicis%E2%80%9D-carp-n-35-100-9-serigrafias-texto-c-j-cela~x32378119>

Emin, T. (2010). Those who suffer love. *Youtube*. Recuperado el 26 de diciembre de 2016, de: <http://www.youtube.com/watch?v=WOeL3l-0Ggo>

Enguita, M. F. (1996). *La escuela a examen*. Madrid: Pirámide.

Ernst Ludwig Kirchner: *Bathers at Moritzburg 1909-26*. (s.f.). *Tate*. Recuperado el 27 de noviembre de 2016, de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kirchner-bathers-at-moritzburg-t03067/text-illustrated-companion>

Eunice Golden (s.f.). *The Brooklyn Museum*. Recuperado el 7 de enero de 2017, de: [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/eunice-golden](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/eunice-golden)

Fausto-Sterling, A. (2006) [2000]. *Cuerpos sexuados*. Barcelona: Melusina.

Fernández, A. M. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Argentina: Paidós.

Firestone, S. (1976) [1973]. *La dialéctica del sexo*. Barcelona: Kairós.

Fischl, E. (s.f.). *Early Interiors (1979-1998)*. *Eric Fischl*. Recuperado el 1 de febrero de 2017, de: <http://www.ericfischl.com/early-interiors-1/>

Flax, J. (1995). *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid: Cátedra.

Foucault, M. (1992) [1976]. *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI Madrid: Editores, S.A.

- (1993) [1984]. *Historia de la sexualidad, 2. El uso de los placeres*. Siglo XXI Madrid: Editores, S.A.

Frascara, J. (1999). *El poder de la imagen*. Argentina: infinito.

Fromm, E. (2004) [1959]. *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.

Fuentes, J. (2010). *Vello*. Elche: Ayuntamiento de Elche.

Furió, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.

García Canclini, N. (1990). *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. México: Grijalbo.

Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.

Gil Calvo, E. (5 de mayo 1990). *Medias miradas. El país*. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de: [http://www.elpais.com/articulo/opinion/Medias/miradas/elpepiopi/19900505elpepiopi\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/Medias/miradas/elpepiopi/19900505elpepiopi_3/Tes)

Gil Calvo, E. (1991). *La mujer cuarteada. Útero, deseo y Safo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Girls, G. (2011/1989). *Guerrilla Girls*. Recuperado el 12 de abril de 2019, de <http://www.guerrillagirls.com/>

Gombrich, E. (1979). *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili.

Greimas, J. A. (1976). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

Grynsztein, M. y Molesworth, H. (eds.) (2009). *Luc Tuymans*. Nueva York: San Francisco Museum of Modern Art y D.A.P.

Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.

Hennig, J. L. (1996). *Breve historia del culo*. Donostia: R&B.

Höch, H., Boswell, P. W., Makela, M. M., Lanchner, C. y Makholm, K. (1996). *The photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center.

Hull, C. (2006). *The ontology of sex. A critical inquiry into the deconstruction and reconstruction of categories*. Nueva York: Routledge.

Iglesias Aparicio, P. (2003). *Mujer y Salud: las Escuelas de Medicina de Mujeres de Londres y Edimburgo* (Tesis doctoral). Universidad de Málaga, Málaga. Recuperado el 6 de septiembre de 2018 de: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/2723>

Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz.

Irujo Andueza, J. (1996). Utilización retórica del mito de La Gioconda en la publicidad y el arte. En Navarro González, A., Pueo Domínguez, J. C., Saldaña Sagredo, A. y Blesa, T. (coords.) (1998). *Mitos: actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (investigaciones Semióticas VII), 2*, 675-683. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

- (26 de enero de 2005). Conflictos del deseo en bodegones del barroco. *Scenes de Table*. Burdeos: Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3.

- (2008). *La materia sensible: técnicas experimentales de pintura*. Madrid: H. Blume.

Izquierdo, M<sup>a</sup>. J. (1998). *El malestar en la desigualdad*. Madrid: Cátedra.

Jean-Bernard Pouchous (s.f.). *Online art Gallery*. Recuperado el 19 de marzo de 2018, de [http://artq.net/ArtView.asp?artwork\\_id=YYBW5413536245524020](http://artq.net/ArtView.asp?artwork_id=YYBW5413536245524020)

Jeffreys, S. (1996) [1993]. *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Cátedra.

Jónasdóttir, A. G. (1993). *El poder del amor ¿Le importa el sexo a la Democracia?*. Madrid: Cátedra.

Knibiehler, Y. (2000). Cuerpos y corazones. En: Duby, G.; Perrot, M.. *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, (pp. 339-88). Madrid: Santillana.

Koedt, A. (1970). *The myth of the vaginal orgasm*. Somerville: New England Free Press.

Kotik, C. (1993). *Louise bourgeois: Recente work*. Brooklyn Museum. Impreso por la United States Information Agency para la 45 Bienal de Venecia.

Laqueur, T. (1994) [1990]. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.

Lewandowski, H. (s.f.). Gustave Courbet: El Origen del mundo. *Musée d'Orsay*. Recuperado el 3 de enero de 2017, de: [https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire\\_id/lorigine-du-monde-125.html?no\\_cache=1](https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html?no_cache=1)

Lewandowski, H. (s.f.). Pierre-Auguste Renoir: Las bañistas. *Musée d'Orsay*. Recuperado el 27 de noviembre de 2016, de: [https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire\\_id/las-banistas-3278.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=3a7a059b46](https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/las-banistas-3278.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=3a7a059b46)

Lisa Yuskavage. (s.f.). *Christies*. Recuperado el 20 de diciembre de 2016, de: [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5351640](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5351640)

Luc Tuymans: Room 8. (s.f.). *Tate*. Recuperado el 7 de enero de 2017, de: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/luc-tuymans/luc-tuymans-room-8>

Lucie-Smith, E. (1988). *Ars erótica*. Madrid: Libros y Libros.

Luke, C. y Lee Bartky, S. (1999). *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*. Madrid: Morata.

Lynch, E. (1999). *Sobre la belleza*. Madrid: Anaya.

Maines, R. (2010). *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*. Barcelona: Mil Razones.

Marcuse, H. (1968). *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.

Marina, J. A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

Marsá Vancells, P. (1976). *La mujer en filosofía* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Maturana, H. (1997). *La realidad: ¿objetiva o construida?* Barcelona: Anthropos.

McCartney, J. (s.f.). Changing female body perception through art. *The great wall of vagina*. Recuperado el 3 de enero de 2017, de: <http://www.greatwallofvagina.co.uk/>

Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.

- (2004). *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Instituto andaluz de la mujer.

- (2007). *Antropología feminista*. Madrid: Síntesis.

- (2009). *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid: Síntesis.

Meret Oppenheim: Spring Banquet/Cannibal Feast (s.f.). *The Art Story*. Recuperado el 14 de diciembre de 2016, de: <http://www.theartstory.org/artist-oppenheim-meret-artworks.htm>

Morris, D. (2005). *La mujer desnuda. Un estudio del cuerpo femenino*. Barcelona: Planeta.

Moya, A. (coord.), Andrieu, R., Elorza, C. y Olaizola, A. (1996). *El puñalito y un puñao*. Bizkaia: Centro de documentación y estudios de la mujer.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16 (3), 6-18.

Navarro, G. (2002). *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos.

- Nead, L. (1998) [1992]. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- Nieto Piñeroba, J. A. (2003). Sobre diversidad sexual: de homos, heteros, transs, queer. En: Osborne, R. y Guasch, Ó. *Sociología de la sexualidad* (pp. 99-125). Madrid: Siglo XXI.
- Nochlin, L. (2006). *Bathers, bodies, beauty. The visceral eye*. Cambridge: Harvard University Press.
- Noël, L. (2009). Jenny Saville: The body recovered. *Cujah*. Recuperado el 16 de diciembre de 2016, de: <http://cujah.org/past-volumes/volume-vi/essay-13-volume-6/>
- Oakley, A. (1977). *La mujer discriminada. Biología y sociedad*. Madrid: debate.
- Ocampo, E. (1985). *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria.
- Ortega y Gasset, J. (1980). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Alianza.
- Ortner, Sherry (1972). *Is Female to Male as Nature is to Culture?* *Feminist Studies*, 1(2): 5-31.
- Osborne, R. (1989). *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad*. Barcelona: Ediciones de les dones.
- (1993). *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra.
- Osborne, R. y Guasch, O. (comps.). (2003). *Sociología de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Otto Mueller. (s.f.). *Brücke-Museum*. Recuperado el 27 de noviembre de 2016, de: <http://www.bruecke-museum.de/mueller.htm>
- Panofsky, E. (2004). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza forma.
- Pérez Mendoza, S. (7 de diciembre de 2014). Relegar la educación artística tiene un objetivo político: crear ciegos-videntes. *El Diario*. Recuperado el 28 de enero de 2017, de: [http://www.eldiario.es/sociedad/busca-PP-salir-representado-PISA\\_0\\_329317279.html](http://www.eldiario.es/sociedad/busca-PP-salir-representado-PISA_0_329317279.html)
- Pollock, G. (2007). La heroína y la creación de un canon feminista. En: Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp: 161-196). México: Universidad Iberoamericana. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: [http://www.mnba.cl/617/articulos-8671\\_archivo\\_05.pdf](http://www.mnba.cl/617/articulos-8671_archivo_05.pdf)
- Prada De, J. M. (12 de junio de 2011). El anti-arte. *XL Semanal*, p. 10. Recuperado el 27 de enero de 2017, de: <http://www.xlsemanal.com/firmas/20110612/magazine-firmas-animales-compania-707.html>
- Propp, V. (1985) [1928]. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Puleo, A. H. (1992). *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- (1993). *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Madrid: Anthropos.
- (1996). *Figuras del Otro en la Ilustración francesa. Diderot y otros autores*. Madrid: Escuela Libre Editorial, Fundación Once.

- (1997a). Mujer sexualidad y mal en la filosofía contemporánea. *Daimon. Revista de filosofía*, (14), 167-72. Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: <https://revistas.um.es/daimon/article/view/8521/8281>

-(1997b): Algunas reflexiones sobre género y persona. En: Alario Trigueros, M. T. y Colmenares, C. G. (Coord.). *Persona, género y educación* (pp. 23-30). Amarú, Salamanca.

- (2000). *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- (2003). Moral de la transgresión, vigencia de un antiguo orden. *Isegoría*, (28), 245-251. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/516/516>

Puñal, A. B. (28 de septiembre 2007). La ensayista Amelia Jones critica la mercantilización del arte feminista en el Centro Galego de Arte Contemporáneo. *AmecoPress*. Recuperado el 9 de febrero de 2017, de: <http://www.amecopress.net/spip.php?article425>

Reilly, M. (2010). *Writing the body: the art of Ghada Amer*. Nueva York: Gregory R. Miller & Co.

Rosenblum, R. (2000). *Jeff Koons. Easyfun-Ethereal*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Roth M. y Lybke G. H. (2009). *Martin Eder. Der dunkle Grund* (p.214). Berlín: DuMont. Recuperado el 4 de diciembre de 2016, de: [http://www.eigen-art.com/files/me\\_web\\_der-dunkle-grund.pdf](http://www.eigen-art.com/files/me_web_der-dunkle-grund.pdf).

Schneditz, W. (1938). *Die Dichtungen*. Salzburg, Ed.9, vol.1.

Schopenhauer, A. (1994). *Metafísica del amor, Metafísica de la muerte*. Barcelona: Obelisco.

Shukur, N. (2014). Richard Prince. *Russh Magazine*. Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de: <http://www.russhmagazine.com/arts-music/artists/2010/09/01/Artist-Profile-Richard-Prince/>

Simmons. W. J. (2015). Betty Tompkins "Fuck Paintings" (1969–74). *Flashart*. Recuperado el 9 de abril de 2018, de: <https://www.flashartonline.com/article/betty-tompkins/>

Singer, P. (ed.) (1995). *Compendio de Ética*. Madrid: Alianza.

Sohn, A. M. (2006). El cuerpo sexuado. En: Corbin, A., Courtine, J. J. y Vigarello, G. *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. Vol. III. El siglo XX* (pp. 101-134). Madrid: Taurus.

Sorela, P. (8 de septiembre de 1992). Los signos han sustituido a la belleza en el idioma de la estética dice Norman Bryson. *El País*. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/signos/han/sustituido/belleza/idioma/estetica/dice/Norman/Bryson/elpepicul/19920908elpepicul\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/signos/han/sustituido/belleza/idioma/estetica/dice/Norman/Bryson/elpepicul/19920908elpepicul_4/Tes)

Sylvester, D. (2003). *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: Debolsillo.

Takashi Murakami (2011). *Gagosian Gallery*. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <https://www.gagosian.com/exhibitions/june-27-2011--takashi-murakami>

"The playmate as fine art" exhibit at Art Basel (10 de diciembre de 2012). *Playboy*. Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de: [http://www.playboyenterprises.com/experiences/Playboy\\_playmate\\_art\\_basel/](http://www.playboyenterprises.com/experiences/Playboy_playmate_art_basel/)

- Tolosa, J. L. (2004). *Enseñar la pintura*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Tubert, S. (2003). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra.
- Vader Weg, K. y Dergan, R. (edit.). (2006). *John Currin*. Nueva York: Gagosian Gallery.
- Valcárcel, A. (1994). *Sexo y filosofía. Sobre «mujer» y «poder»*. Barcelona: Anthropos.
- Vallejo Orellana, R. (2002). Helene Deutsch, pionera en el acercamiento a la psico(pato)logía de la mujer desde la perspectiva psicoanalítica. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XXII (83), 93-107. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: <http://documentacion.aen.es/pdf/revista-aen/2002/revista-83/helene-deutsch.pdf>
- Vázquez García, F. (2010). Figuras femeninas de la desviación sexual en España, 1850-1920. *Anuario de Hojas de Warmi*, (15). Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: <http://institucional.us.es/revistas/warmi/15/7.pdf>
- Vázquez García, F. y Moreno Mengíbar, A. (1997). *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Madrid: Akal.
- Vázquez García, F. y Seoane Cegarra, J. B. (2004). España y la cruzada médica contra la masturbación (1800-1900). *Elementos para una genealogía. Hispania*, 64 (218), 835-867. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de: <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/170/172>
- Warburg, A. (2010). *Sandro Botticelli. Nacimiento de Venus y Primavera*. Madrid: Casimiro.
- Weeks, J. (1993) [1985]. *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa.
- Whitfield, S. (2000). *Lucio Fontana*. California: University of California Press.
- William N. Copley. X-Rated. (2011). *Sadie Coles*. Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de: [https://www.sadiecoles.com/exhibitions/537/press\\_release\\_text/](https://www.sadiecoles.com/exhibitions/537/press_release_text/)
- Wolf, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo
- Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.
- Yalom, M. (1997). *Historia del pecho*. Barcelona: Tusquets.
- Zola, É. (1923). *Mes haines*. París: Fasquelle.