

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS



Las miradas del desnudo femenino: un discurso en torno a tres visiones del sexo

The looks of the female nude: A discourse around three visions of sex

DAVID CEJAS RIVAS

Universidad de Córdoba, UCO (España)

d_cejas_93@hotmail.com

Recibido: 12 de septiembre de 2018

Aceptado: 18 de diciembre de 2018

Resumen:

El desnudo artístico ha sido una constante a lo largo de la Historia del Arte, especialmente en las mujeres, quienes aparecen mostrando sus atributos en numerosas composiciones artísticas desde las venus prehistóricas hasta hoy. Así, el presente estudio, se centrará en la fotografía y el mundo de la performance actuales como soportes materiales que recogen diferentes miradas del desnudo. Consecuentemente, se profundizará en tres visiones del desnudo y el sexo: la pasividad y el erotismo propios del voyeurismo, el desnudo como libertad de expresión y, finalmente, el desnudo y el sexo como posesión del otro, práctica sadomasoquista que, incluso, puede conllevar la autodestrucción. Todo ello nos ayudará a entender cómo las personas, a través de las diferentes propuestas artísticas, conciben su relación con otras e incluso sirven para proyectar su identidad.

Palabras clave: mirada, desnudo, sexo.

Abstract:

Artistic nudity has been a constant throughout the History of Art specially in women who usually appear showing their attributes in large number of artistic compositions since prehistorical Venuses until today. Therefore, this analysis focuses on current photography and the performances which serve as the support which gather all the different gazes of nudity. Consequently, it will go in depth into three sights of nudity and sex: the indifference and eroticism inherent in voyeurism, nudity as freedom of expression and, finally, nudity and sex as possession of the other, a sadomasochistic practice that can even entail self-destruction. All this will help us understanding how people conceive their relationships, through the different artistic proposals, and to project their own identity.

Keywords: look, nude, sex.



1. Introducción

Este discurso se pretende construir a través de tres visiones artísticas completamente distintas del sexo, haciendo hincapié en el ámbito femenino. Para ello, se recurrirá como soporte a la fotografía y capturas de vídeo de las performances realizadas por artistas, cuyo nexo común es el desnudo y la mirada sexual escondida en él como uno de los temas proyectados en su obra, así como haber expuesto ésta en el centro de creación contemporánea “Matadero de Madrid”¹. En ellas aparecen tanto los propios creadores, como modelos o actores, en definitiva, personas que ayudarán al espectador a acercarse al sexo a partir de “las miradas del desnudo femenino”, entendido éste como una actividad placentera y natural del ser humano. En este sentido, se hará un recorrido por diferentes prácticas sexuales en torno al desnudo: en primer lugar, la pasividad y el erotismo propios del voyerismo, centrándonos en obras de Victoria Diehl; por otra parte, los vínculos entre el despojo de ropas y la libertad de expresión con artistas de colectivos como Elgatoconmoscas. Finalmente, el sexo basado en la relación “poder-sujeto” y “sujeto-objeto” que, incluso, puede llegar a vincularse a las prácticas sadomasoquistas, tal como planteará Sergio Ojeda. Además, en todo momento estableceremos conexiones estéticas, formales y visuales con obras de otro tiempo para demostrar la perdurabilidad del mostrar el cuerpo humano en el arte, aprovechando esta coyuntura para otorgar otro análisis del desnudo más enfocado al mirar y ser mirado. De este modo, se han propuesto una serie de objetivos:

- Contribuir al estudio del cuerpo de la mujer que, a pesar de ser una línea de investigación explorada, aún queda mucho por analizar, interpretar o realizar en estudios visuales comparativos.
- Promover la naturalidad del sexo y la sexualidad en el ser humano en base a su representación en el arte actual, en tanto que éste sirve como exponente de las nuevas maneras de entender las relaciones sexuales.
- Demostrar el binomio activo-pasivo ejercido por la obra de arte, donde la manera de exhibir un tema y cómo es mirado son generadores de contenido en la misma.
- Otorgar gran importancia a la mirada y el papel que ejerce el receptor en la manifestación estética.

Estos propósitos se intentarán llevar a cabo a través de diferentes métodos, puesto que consideramos -al igual que la profesora Paula Revenga Domínguez- como la historia del arte no se analiza completamente a partir de un único método de estudio (Revenga Domínguez, 2011, pp. 97-125). Por lo tanto, se recurrirá a la sociología del arte, la teoría de la recepción literaria -que muchos autores están dirigiendo hacia los estudios visuales- y la hermenéutica de la obra de arte. Todos ellos se irán empleando de manera simultánea para enriquecer el estudio. No obstante, se reseñará en qué aspectos se ha recurrido -en mayor o menor medida- a una u otra metodología de trabajo y en qué consiste cada cual.

¹ Para mayor información puede consultarse la web oficial del espacio artístico. (Matadero Madrid, s.f.)

En primer lugar, citaremos la sociología del arte que proviene del modelo de interpretación marxista, el cual concibe la historia de la obra de arte como producto social (Hauser, 1981, pp. 9-24). Al utilizar esta metodología, debemos darnos cuenta de que el método es propio de un sociólogo, más que de un historiador. Por ello, readaptaremos el sistema para hacer historia social a través del arte (Castelnouvo, 1988, pp. 97-118). Partiendo de Hauser: “la novedad constituye no sólo la justificación, sino la condición de existencia de todo arte. Ahora bien, ninguna obra, por original que sea, puede poseer novedad en cada uno de sus elementos y aspectos. Toda obra de arte situada en un contexto histórico -y no conocemos ninguna fuera de este contexto- muestra, junto a sus rasgos originales, otros convencionales. La obra de arte tiene que utilizar medios de expresión conocidos y probados, no sólo para hacerse comprensible, sino incluso para poder acercarse a las cosas” (Hauser, 1981, pp. 366-367). Todo este contexto social en que se enmarca es determinante, por lo que Gombrich advierte como “llegamos ante las obras con nuestros receptores ya adaptados. Esperamos que se nos presente cierta situación del signo y nos hemos preparado para hacerle frente” (Gombrich, 1998, pp. 65-67). De este modo, se recurrirá en este análisis a dicho método para acercarnos a la obra de arte a través de su tradición sociocultural y territorial -que otorga significación a la misma-, mientras que el aspecto más creativo de la misma será contribución concreta del momento de su creación, autor y otras condiciones, pero sobre todo la participación activa del ojo del espectador.

En relación se encuentra la teoría de la recepción literaria que, por influencia de la teoría del juego de Gadamer y a partir de teóricos como Jauss e Iser, se adaptaría a la historia del arte considerándose como “estética de la recepción” (Pérez Lozano, 1993, p. 10). En este método de análisis es evidente que no todas las obras artísticas pueden analizarse del mismo modo, sino requiriéndose planteamientos divergentes para cada pieza. Por ejemplo, no hemos analizado del mismo modo la obra de Victoria Diehl o los lienzos de Ingres aportados, sino que cada cual responde a un contexto y una significación determinados, pero los puntos en conexión de ambas y, sobre todo, la visión ejercida por el espectador ante las obras ha permitido aplicar esta metodología de trabajo, donde importa cómo afectan las manifestaciones artísticas en la sociedad y, en ello, según Gadamer, se suele ahondar en nuestros registros mentales para localizar alguna pista relativa a la obra en cuestión, lo que se conoce como el concepto de tradición². Todos estos autores citados -en torno a esta metodología de estudio- aluden la necesidad de interpelar al concepto de “horizonte de expectativas”, a través del cual el receptor que recibe la obra se enfrenta a ella con cierta predisposición y con un bagaje cultural previo que interfiere en la interpretación de la misma. Así, todo proceso de conocimiento comienza con la experiencia del usuario, cuando recibe la información, la interpreta y reacciona de determinadas maneras; no obstante, en todo ello hay más elementos partícipes del método cognoscitivo como son la propia obra -principal protagonista al adquirir un rol activo al emitir los signos portadores de mensajes- y el autor, ya que este último emite la señal en la obra (Pérez Lozano, 1993, p. 14). Así ejerce no sólo el tradicional “triángulo comunicativo”, sino también considera la producción y la recepción, lo cual se enmarca dentro del círculo hermenéutico. Este guarda grandes paralelismos, en tanto que propone un estudio del arte en base al proceso de lectura, donde el texto no tiene naturaleza sustancial, sino dialógica, como estableciera Iser. De este modo, la obra presenta valor y significación en sí misma, pero se enriquece mediante el diálogo con ella. De hecho, tiene la capacidad de extraerse diferentes lecturas a partir del

² Este alude a que el espectador siempre mira las obras -conocidas o no- desde una perspectiva, nunca partirá de la nada. Hallando, en todo momento, alguna relación con lo que conoce.

mismo texto, a la vez que, múltiples lecturas de diferentes receptores. Por consiguiente, la obra en cuestión siempre queda inconclusa en su significado total, puesto que serán los espectadores quienes se lo vayan otorgando progresivamente porque nos encontramos ante una obra abierta. En definitiva, “la recepción de sucesivos públicos va privilegiando y superponiendo distintos sentidos estéticos, lo que permite una reconsideración del proceso del arte en términos de una cadena abierta, ilimitada, de sentidos y significaciones” (Adorno, 2014, p. 223).

Por consiguiente, pretendemos integrar este estudio de casos dentro de las últimas líneas de investigación en torno a la convergencia entre historia del arte y cultura visual³ que, a partir del giro icónico, ha otorgado a la imagen poder en sí misma. En este sentido, la obra no se configura como “inertes vehículos para el transporte de ideas, sino seres dotados de agencia” (Moxey, 2009, p. 23) y ello transforma nuestra percepción del arte en los estudios visuales, viendo cómo en ambas disciplinas predomina la imagen como eje central. Asimismo, en esta investigación se constatará cómo las obras interpelan al espectador, quien deberá decodificarlas e interpretarlas, ello ocurre en la cultura visual, que es sólo una etapa más de la historia del arte, aunque vinculada a la postmodernidad donde las imágenes se apoderan del mundo entero en la sociedad de los *mass media*.

En definitiva, reiteramos la idea de que la disciplina humanística se trata de una ciencia con un carácter multidisciplinar ante sus diferentes visiones, a causa de ser una producción fruto del ser humano, la sociedad y un tiempo determinado. Por lo tanto, como advierte Gombrich “No existe ningún método para tratar los muchos problemas que plantea la historia del arte. Diversas cuestiones, derivadas de diferentes tipos de preocupaciones, pueden dirigirse al mismo objeto” (Gombrich, 1997, pp. 355-368).

2. El desnudo femenino a lo largo de la Historia del Arte Occidental

Antes de profundizar en las tres miradas propuestas en este trabajo, se debe hacer una breve evolución histórico-artística del desnudo que, en el caso femenino, adquiere mayor interés, en tanto que numerosas féminas han servido de modelos a los artistas. Sin embargo, nos centraremos en el mundo occidental europeo y, concretamente, en la esfera cultural y religiosa cristiana, puesto que este asunto es de vital importancia, en tanto que la moral católica ejercía un importante papel en la sexualidad, el desnudo y el arte. Así como el propio sentido estético de una época y lugar es esencial para concebir un *modus operandi* y percepción visual en torno a la manifestación artística.

³ Término que surge en 1983 por Svetlana Alpers, cuyo objetivo era utilizar un método distinto al iconográfico que preponderaba –y aún sigue en algunos países anclados en la tradición metodológica- en la mayoría de los análisis de piezas artísticas. Además, se emplea “cultura visual” porque mayoritariamente no hay un “ojo inocente”, sino que existe una mirada cultivada y aprendida por los medios de comunicación (Telesca, 2004, 4-11).

En la antigüedad se vinculó el desnudo a la fertilidad, en esas diosas madres prehistóricas como la *Venus de Willendorf* (Fig.1) con formas redondas, esféricas y una cabeza sin rostro que se compone de un peinado por 7 capas, equivalente a un cuarto del ciclo lunar puesto que estas representaciones -de pequeño tamaño- no se vinculaban a una identidad concreta, sino que contribuían a la naturalidad del cuerpo desnudo femenino, siendo una especie de amuleto sacro (Mayor Ferrándiz, 2011, pp. 3-5). Tanto así que, durante la época griega y romana, el arte clásico se decantó por la estética del desnudo propio de una diosa como fue Afrodita -y más tarde Venus-, diosa del amor y la belleza que se representa iconográficamente desnuda y exhibiendo sus atributos como símbolo de la fertilidad y sensualidad en la mujer, un aspecto que caló en el imaginario colectivo occidental hasta la época contemporánea (Mitchell Havelock, 2007, pp. 9-10).



Fig. 1. Venus de Willendorf.
28000-25000 a. C.

Al respecto, encontramos algunas esculturas como *Afrodita de Knidos* de Praxíteles, mediados del siglo IV a.C., la cual no se ha conservado, pero existen testimonios literarios descriptivos que la sitúan como modelo iconográfico de belleza y desnudo ideal. Otro ejemplo escultórico es la *Afrodita de Rodas*, una pieza anónima del siglo I a. C (fig. 2) que nos muestra la imagen de una diosa desnuda más desinhibida y que, perfectamente, se podría vincular en su carácter a una representación contemporánea de Klimt, Degas o Munch, por ejemplo, *Madonna* (1894) de Edvard Munch (fig. 3). Muestra de la influencia clásica a lo largo de la historia del arte y, especialmente, en la representación de los cuerpos desnudos de manera divinizada.



Fig. 2. Afrodita de Rodas. Atribuido a Doidalsas. Siglo I a. C.



Fig. 3. Madonna. Edvard Munch. 1894.

De hecho, se verá cómo se repetirá nuevamente este tipo iconográfico entre las representaciones estéticas femeninas del arte romano, a través de la figura de Venus, así como otras diosas clásicas. Así puede apreciarse en la *Venus Capitolina* o *Venus Esquilina* (fig. 4), esta última anónima del 50 d. C. se talla en mármol y es un gran referente para la pintura decimonónica europea. De hecho, encontrará un paralelismo formal e iconográfico en *Diadumene* de Edward Poynter (1884), en tanto que se dudó si se trataba de esta figura femenina o la propia diosa de la belleza -Venus-, así como también se discutió cómo podía ser cualquier bañista mortal desnuda. Por ello tuvo gran repercusión como imagen escultórica del canon romano de mujer.

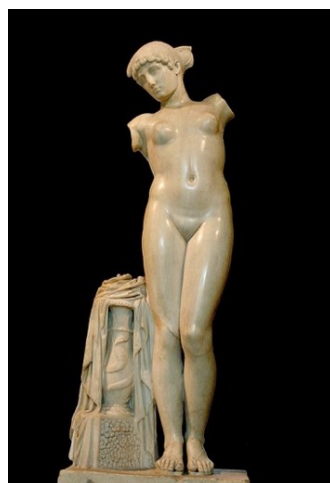


Fig. 4. *Venus Esquilina*. Anónimo. Siglo I d. C.

Más tarde, el medievo y la consiguiente represión religiosa que reseñábamos con anterioridad se trasladó a los modelos iconográficos y la plasmación del cuerpo femenino al desnudo. En este contexto histórico, el papel de la mujer quedaba relegado, en gran medida, al mundo conventual y su rol doméstico. Entonces, el desnudo, en general, y especialmente el femenino se relacionaban con figuras bíblicas y de cierta reputación negativa como Eva, Lilith, Judith, Salomé o María Magdalena entre otras, para aludir a alegorías de la lujuria, el pecado, la vanidad o, en algunos casos, los martirios de santas. Además, figuras monstruosas como arpías o sirenas, de las cuales existen numerosas muestras visuales a lo largo del Medievo y Modernidad (Núñez Rodríguez, M., 1997, pp. 11-14). Por ejemplo, “Escena de la tentación” en el libro de *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (Fig. 5). En ella se muestra a Lilith como mujer-serpiente (de la cual hay manifestaciones iconográficas en sí misma), quien entrega el fruto prohibido a Eva, ella se lo muestra a Adán y lo muerde. Acto seguido ambos son expulsados del Paraíso y las dos féminas quedan representadas para la posteridad como el cuerpo femenino equivalente al pecado, lo prohibido y la tentación. Como se expone en el *Martirio de Santa Catalina* de Fernando Gallego (Fig. 6), también otras santas acabaron desvestidas antes de ser sometidas a su martirio como Santa Bárbara, Santa Margarita o Santa Tecla sin que ello fuese necesario y el resto de personajes están cubiertos, pero observamos que se está concibiendo el cuerpo femenino desnudo como muestra del mal.



Fig. 5. Escena de la tentación. *Libro de Las muy ricas horas del Duque de Berry*. Hermanos Limbourg. S. XV.
Fig. 6. *Martirio de Santa Catalina*. Fernando Gallego. Siglo XV.

También nos resulta curiosa una escena cotidiana hallada en una miniatura del siglo XV que muestra una casa de baños (fig. 7), en la que aparecen mujeres y hombres sin ropa alternando conversación y degustación de manjares en lo que recuerda más a un prostíbulo, donde nuevamente se remite a la idea de desnudo como equivalente a pecado, un binomio que ha sido constante en la historia occidental a causa de la fuerza ideológica ejercida por la iglesia católica en este territorio y ello se muestra en las artes.

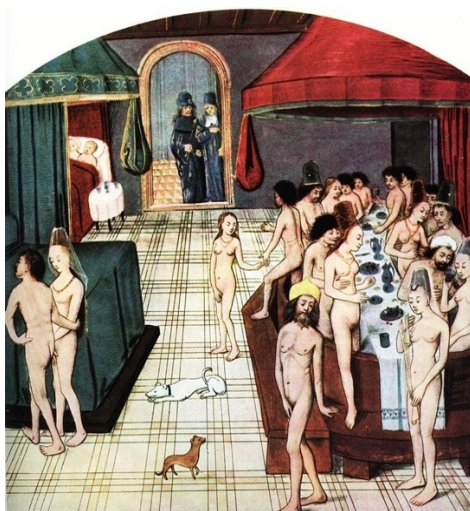


Fig. 7. *Escena en una casa de baños*. Miniatura del siglo XV.



Fig. 8. *Venus de Urbino* de Tiziano. 1538.

Mientras que, a comienzos de la época moderna, se idearon en las representaciones artísticas una serie de cualidades en los cuerpos desnudos que dotaron a la imagen femenina de significado hasta prácticamente hoy. Aunque salvando las distancias en tanto que la historia del arte no es una praxis autónoma, sino vinculada a un contexto determinado y el sentir de una sociedad en una época concreta (Val Cubero, 2001, pp. 16-18). En este sentido, proliferará un tipo iconográfico -al que se volverá más adelante- como es la Virgen de la Leche, ya presente en la Baja Edad Media y con un fuerte calado en el Renacimiento. Por tanto, en la Edad Moderna, el desnudo de la mujer parecía convertirse en sinónimo de belleza y perfección para ser expuesto en la privacidad de los

gabinets de palacios a los ojos de los hombres (Justo, 2011), entreviéndose esa actitud voyeur que se desarrollará en el siguiente apartado de nuestro estudio. Algunos ejemplos pictóricos son las numerosas venus de Tiziano, ora diosas mitológicas, ora mujeres de la época, así puede entreverse en representaciones como *Venus de Urbino* (Fig. 8), *La Venus del Espejo* (Fig. 9) de Velázquez y el binomio discursivo expuesto por Goya entre *La maja vestida* y *La maja desnuda* (Figs. 10). Como vemos, se da un retorno a esa idea de “mujer como diosa”, en tanto que los desnudos plasmados se vinculan a una concepción clásica del cuerpo femenino, como refleja el escultor Canova en su *Venus Itálica* que, de manera más pudorosa en el exhibir de sus atributos, se descubre de sus ropajes a la manera antigua (fig. 11). De este modo, se establecería en la modernidad una forma compositiva que sentaba las bases en la antigüedad grecorromana y continuará a lo largo de todo el siglo XIX y XX, como prueba del mantenimiento estético de la modelo femenina en el arte. Así, bajo este aura clasicista, podemos vislumbrar a través de las obras citadas anteriormente el comienzo de una actitud carnal hacia el cuerpo como objeto de deseo. Las formas femeninas pasarán a suscitar y sugerir, suscitando al espectador la pregunta de qué hay más allá del sujeto, qué formas se esconden tras una capa de ropa.

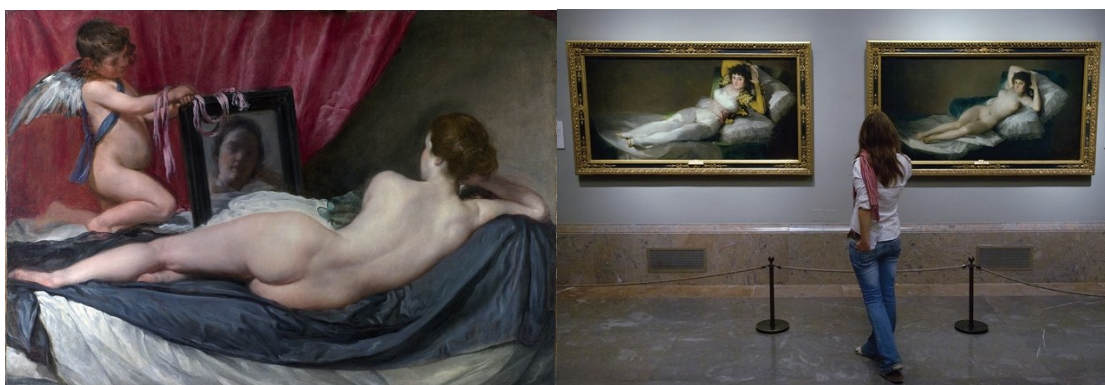


Fig. 9. *La Venus del Espejo* de Diego Velázquez. 1647-51.

Fig. 10. Mujer contemplando *La maja vestida* y *La maja desnuda* de Francisco de Goya. 1790-1808.

Con el paso al siglo XX, surgen las vanguardias europeas que continuaron -aunque con mayor transgresión formal- con este estudio anatómico de carácter artístico. En primera instancia, el fenómeno fotográfico y los inicios del cine plasmarían el cuerpo humano (tanto en el hombre, como en la mujer), tal es el caso de *Placa Locomoción Animal* (Fig. 12), en ella encontramos un estudio anatómico y del movimiento, como tantos realizados por este fotógrafo. Sin embargo, nos llama la atención cómo se expone el cuerpo de una mujer sin necesidad de un desnudo integral, sino que mediante la sugerencia y el baile consiguen cautivar más los sentidos del espectador; en definitiva, una prueba evidente de cómo las nuevas artes repercutirían en las representaciones plásticas, a través del movimiento, así como en temática. Un hecho que se evidencia en el cubismo, donde la acción surge de la geometrización corporal y el rompimiento de la visión monofocal en la pintura con representaciones como *El gran desnudo* de Georges Braque (Fig. 13) o *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso (Fig. 14), ambas de 1907.



Fig. 12. *Placa de locomoción animal*. Muybridge. 1887.



Fig. 11. *Venus Itálica*. Antonio Canova. 1819.



Fig. 13. *El gran desnudo*. Georges Braque. 1907.



Fig. 14. *Las señoritas de Avignon*. Pablo Picasso. 1907.

Sin embargo, en los siguientes epígrafes del presente estudio, se mostrarán escenas más rompedoras que, en muchos casos, sientan sus bases en el desnudo subversivo y feminista propio de las décadas 60-80 del siglo pasado, en un soporte material diferente a la pintura o escultura, como son la fotografía, el videoarte y la performance que vienen a irrumpir y desarrollar el cuerpo humano como arte en sí mismo. Se puede constatar artistas como Ana Mendieta, Martha Rosler, Caroleen Shenemann, Pipilotti Rist, Vanessa Beecroft, Lynda Benglim o Eleanor Antin, entre otras que trabajan no sólo el papel de la mujer en la nueva sociedad -donde ésta ha conseguido ampliar sus derechos y multiplicar sus roles de manera más activa-, sino también los desnudos de la mujer desde otra óptica totalmente renovada en el arte, pudiéndose nombrar numerosos casos al respecto.

3. La erótica femenina y el placer de la imaginación

En este apartado destacarán las secuencias artísticas expuestas en la serie *En las Moradas del Castillo Interior* (2011-2013) de Victoria Diehl, en cuyas fotografías se puede observar una visión sexual pasiva, donde se puede aludir al voyerismo como práctica sexual consistente en escudriñar (Sanabria, 2008, p. 163). Así, el voyerista sería el espectador que observa a la joven disfrutando en la contemplación de las actitudes íntimas. En relación a la obra de esta artista, debemos hacer referencia a cómo, a través de la expansión y difusión de los medios de comunicación, se ha ido desarrollando y complejizándose esta práctica del mirar (Sanabria, 2008, p. 164). Tanto así, que dichas imágenes captadas llegan a ser asumidas como reales y vivas, despertando con ello el deseo del espectador: “al percibir el cuerpo como algo real y vivo, somos capaces de desearlo” (Freedberg, 1992, p. 367), sintiéndolo incluso como un acto de cópula mutua, cuando realmente solo se trata de una fantasía. En este sentido, surgirá una gran diversidad de miradas generadoras de placer sin necesidad de contacto, pudiendo ser directas o subrepticias. Las primeras, llegan a vincularse al narcisismo, en tanto que puede producir más placer sentirse deseado que el mero acto de la masturbación. Mientras, en las segundas, el sujeto pasa a ser objeto -sin saberlo- de quien le mira a escondidas, pues de manera oculta alguien observará un simple cuerpo desnudo o el acto sexual -ya sea individual o en pareja-. De hecho, este tipo de fotografías pueden ponerse en relación, salvando las distancias, con las pinturas del neoclásico Dominique Ingres como *La bañista de Valpinçon* (Fig. 15) y, especialmente, *El baño turco* (Fig. 16), que acrecienta esta actitud voyerista, debido a la composición circular -ya que puede simular cómo el espectador visualiza la obra a través de un agujero o merilla-, volviendo a esa mirada indirecta y oculta con la que miran los voyeurs para fisgonear una escena.



Fig. 15. Dominique Ingres. La bañista de Valpinçon. 1808.



Fig. 16. Dominique Ingres. El Baño turco. 1862.

También otras artes, como el cine, recurrieron a dicha técnica con base en la mirada dirigida individualizada hacia un “sujeto-objeto”⁴. Así, en sus orígenes, se presentaba en producciones como *The Kiss* de 1896 (Maria Popova, 2012) o *Electrocución de un elefante* de 1903 (Deliquio76, 2016), donde Thomas Edison -considerando el kinetoscopio- optaba por una recepción individual del espectador -quien introducía una moneda en el aparato para visualizar una serie de imágenes en movimiento- que, en ambos ejemplos citados, disfrutaba de escenas morbosas propias del ámbito privado que pasaban a ser exhibidas ante la mirada atenta del sujeto⁵.

Respecto a la citada serie fotográfica de Victoria Diehl, en la figura 5 (Fig. 17) aparecen unas “manos flotantes” que, como indica el comisario de exposición Javier Moscoso, representan la tentación de lo imposible (Moscoso, 2013, pp. 11-24). Ante este mundo moderno en el que imagen y realidad quedan fusionadas, lo que contribuye a resaltar la visión del voyerismo en las manos de la representada, las cuales el sujeto siente suyas; ya que desea tocarla como ella misma lo hace, sin embargo, esta acción se torna imposible y queda solo en el mirar, por ende, en la imaginación. De hecho, no se puede olvidar cómo el título de esta serie artística contemporánea es tan tentativo como su homónimo de la obra de 1577, escrita por Teresa de Ávila. En este sentido, la joven presentada en las fotografías bien podría portar la virginidad y pureza -o incluso asimilar el papel de una doncella de cuento de hadas que espera dormida el beso de su “príncipe azul” (Victoria Diehl, s.f)-, a la vez que provoca el deseo de ser tocada (Estupinyá, 2013), como ocurre en la figura 10 (Fig. 17), donde ella misma experimenta dicha sensación al acariciar su pecho. De esta manera, en la mayoría de fotografías se da un estado entre el sueño y el deseo, así como entre la vida y la muerte que, finalmente, converge en un curioso estado somnoliento de excitación.



Fig. 17. Exposición de Victoria Diehl. Figuras 1, 5 y 10 de la serie.

⁴ Con este concepto nos referimos a la cosificación producida en el sujeto, cuando se observa a este sin pensar en sus deseos.

⁵ A diferencia de la técnica filmica empleada por el cinematógrafo de Lumière, que triunfará en la historia del cine al proponer una proyección colectiva.

En cuanto a la figura 1 de la obra de Diehl (Fig. 17), se muestra una imagen en conexión con *El éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini (Fig. 18). Al fin y al cabo, se trata de una figura primordial en esta serie artística que basa su nombre en una de las obras literarias principales de la hermana carmelita. En ambas producciones predominarán las visiones, los deseos y todas aquellas acciones encaminadas a hallar el placer espiritual⁶. Sin embargo, se halla un ejemplo aún más acertado formalmente en *El éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni* del mismo escultor (Fig. 19) que, en definitiva, expone en el rostro un momento de excitación al lograrse la conexión entre cuerpo y espíritu, sea por motivos religiosos, sexuales o cualesquiera otros⁷.

En conclusión, las figuras de esta serie muestran una importancia anatómica, donde el desnudo puede ser estudiado perfectamente como si de una escultura se tratase -por el artista- o un cuerpo muerto -por el médico-. En este sentido, se presenta una retórica corporal asombrosa reiterada en otras obras de Victoria Diehl, quien expuso con anterioridad el desnudo femenino, a través de *Un cuerpo vulnerable* (2007-2009), encontrándose cuerpos con un tacto frío, propio de las obras escultóricas o de los yacentes. De hecho, la propia autora corrobora cómo sus representaciones femeninas -sobre todo, en la última exposición reseñada- llegan a encarnar la fertilidad a partir de los senos en “una imagen tan tierna como hiriente que remite a un vacío interior, a la sensación de hueco” (Victoria Diehl, s.f.). Sorprendentemente la fragmentación del cuerpo no abandona el erotismo, alcanzando lo grotesco en marcas, rupturas y huellas de la piel humana que, nuevamente, evocan la actitud voyerista en el espectador.



Fig. 18. Gian Lorenzo Bernini. *El éxtasis de Santa Teresa*. 1647-1651.



Fig. 19. Gian Lorenzo Bernini. *El éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni*. 1671-74.

⁶ En Teresa de Ávila hay que abandonarlos, tomando un camino basado en la ascética para lograr la conexión con Dios y, por ende, la transformación del alma. Mientras que, en las fotografías de Victoria, parecen buscarse esos instintos y placeres de la carne para lograr el culmen espiritual.

⁷ Además, la consideración de los paralelismos estéticos tendentes hacia cuerpos barrocos, católicos y a medio camino entre conversión y éxtasis (Latamuda, 13-09-2016).

4. La reivindicación del destape: desnudos por la libertad

En este apartado se analizará una producción estética con base en el desnudo entendido como libertad de expresión. Para ello, nos centraremos en algunas producciones de Elgatoconmoscas, donde se busca la desestructuración de los símbolos estereotipados del Sistema. Para ello, se propondrán situaciones de choque que generen reflexión, polémica y debate. En su mayoría, se realizarán en las calles con el fin de invitar al público a su participación, lo que permite entrever el carácter performativo de la obra (Elgatoconmoscas, s.f.). De esta manera, el desnudo más que una muestra sexualizada pasa a convertirse en un acto de rebeldía, libertad, expresividad e incluso enseñanza. En relación se observa un porqué muy interesante en la exhibición corporal llevada a cabo en dos vídeos de *FM Mamás* 2008 (Fig. 20), donde se observa una mujer amamantando a un hombre -ambos desnudos-, se tratan de dos miembros del colectivo, junto a sus madres, colocados ante la cámara de manera similar, como unimos en la fig. 20. Desde un planteamiento iconográfico de tradición cristiana se acerca a las representaciones propias de la pasión (Villegas y Morales, 2009), como la Piedad o la Virgen de las Angustias. Aunque, esta secuencia se puede comparar temáticamente con cualquier subtipo iconográfico de la Virgen de la Leche, en la que ella amamanta al crío, como puede observarse en *La Virgen con el Niño* de Jan Gossaert (1527) (Fig. 21) que, a pesar de no estar dándole el pecho, se muestra el carácter adorador del niño hacia su madre, de hecho, el gesto del pequeño adquiere connotaciones de deseo con ese frotamiento de rostros, una intención probablemente más próxima al espectador que al hijo de Dios, pues la escena más que religiosa parece pagana. En relación también queda el papel ejercido por la madre de Dios como intercesora de los santos, beatos y cualquier devoto que se lo pidiese. Ello puede constatarse en ejemplos como *San Bernardo y la Virgen* (1657-60) (Fig. 22) de Alonso Cano, donde vemos a María con su hijo, apretándose el pecho para amamantar y bendecir a los fieles merecedores de su intercesión con Dios.



Fig. 21. *La Virgen con el Niño*. Jan Gossaert (Mabuse). 1527.



Fig. 22. *San Bernardo y la Virgen*. Alonso Cano. 1645-1652.

Sin embargo, si nos remitiéramos al mundo cotidiano, simplemente se expone a una madre lactante. Una referencia gráfica muy acertada en el contexto actual, suponiendo un acto de rebelión contra aquellos “grupos antilactancia” que promueven la prohibición de madres dando el pecho a sus hijos en espacios públicos. En este sentido, se busca el efecto de sorprender al espectador mediante una provocación generadora de debate, puesto que no se representa simplemente a una madre amamantando a su hijo, sino que se desnaturaliza dicha imagen. Así, “la ingenuidad asociada a la representación tradicional de la maternidad, cuyas claves estéticas están presentes en este trabajo, se tensiona con la superposición de elementos pertenecientes a la órbita de lo incestuoso” (Villegas y Morales, 2009), en tanto que en este caso el niño y la madre se aproximan en edad, no siendo un crío, sino todo un hombre como el momento en que Cristo es descolgado de la cruz y recogido en los brazos de su madre, generando esa imagen compositiva de Piedad que se está repitiendo en la figura 20. En ella, parece darse una combinación entre dos temas iconográficos propios de la tradición cristiana: virgen de la leche y piedad. Todo para resaltar la naturalidad del acto de amamantar a un hijo en un lugar público, un hecho que tanto se está debatiendo actualmente en España (Safatle, P., 2018).



Fig. 20. Fotograma de *FM_Mamás*. Elgatoconmoscas. 2008.

No obstante, en *Desnudos* (2008) se dará una inversión en el género exhibido, a modo de protesta⁸. Se trata de una performance que tiene lugar en la Casa de Campo de Madrid (Elgatoconmoscas, 2017). En estos los fotogramas de la intervención se pueden observar algunos chicos desnudos “siendo mirados” por un grupo de chicas de raza negra, las cuales se encuentran vestidas (fig. 23). No obstante, si se repara en la temática de este trabajo ¿Por qué incluimos este ejemplo estético si es el hombre quién está desnudo y la mujer vestida?⁹ En este caso, es una crítica a la prostitución, puesto que se ha comprobado que esas mujeres son prostitutas, como bien refleja el vídeo que materializa esta acción ejecutada por diez integrantes del colectivo Elgatoconmoscas, actuando ellos como modelos al natural, mientras que ellas los retratan. Además, éstas recibieron por cada dibujo “una remuneración equivalente a lo que suelen cobrar por sus servicios” (Elgatoconmoscas, s.f.). De esta manera, la crítica no solo corresponde al tema del meretrício¹⁰, sino también cómo los desnudos femeninos en el arte pasan a ocupar

⁸ Se dará paso del desnudo femenino al masculino, por razones justificadas en el discurso.

⁹ Ello también ocurre en algunas representaciones artísticas de Monoporro, un artista creador del Matadero de Madrid no incluido en este trabajo.

¹⁰ Tanto en el mundo real como en la historia del arte. En esta última existen numerosos ejemplos de modelos que fueron prostitutas como *Olympia* de Manet (1863) o *Las señoritas de Aviñón* de Pablo Picasso (1907) entre otros casos.

numerosos espacios museísticos del mundo, a diferencia de las escasas obras ejecutadas por mujeres. Por lo tanto, se considerará la mujer más modelo que artista -un tema al que se volverá más adelante- y cómo se está luchando por modificar este código visual inculcado históricamente en la imagen occidental europea del desnudo femenino.



Fig. 23. Fotograma de *Desnudos*. Elgatoconmoscas. 2008.

Otro ejemplo más de desnudo vinculado a un acto crítico, o más bien acción moral y de “rebeldía”, sería lo acaecido en la *Exposición para nadie* de Elgatoconmoscas (2008), instalación ubicada en Pozuelo de Alarcón (Madrid), concretamente en el interior de una casa abandonada repleta de numerosas obras pictóricas -especialmente dibujos elaborados por el colectivo- en las que se representan diferentes imágenes de cuerpos sin ropa. Estos se encuentran abocetados con la finalidad de no definir la identidad individual, sino representar la colectividad y cómo el desnudo debe ser muestra de naturalidad y libertad de expresión en la sociedad actual. Todo ello en un contexto marcado por la contradicción del desnudo en los *mass media*, en tanto que plataformas virtuales y algunos canales de televisión difunden escenas de sexo y violencia sin filtros, al igual que anuncios de ropa interior donde hombres y mujeres insinúan -o incluso muestran- zonas sexuales de su anatomía sin ningún pudor ni problema. En cambio, los usuarios tienen prohibido publicar ciertas partes de su cuerpo en sus redes sociales, a pesar de ser ellos mismos quienes libremente lo desean y, en algunos casos, no son meros *nudes* -tan de moda entre los jóvenes- sino que forman parte de trabajos artísticos como el género del desnudo. En este sentido, se observa cómo los medios de comunicación -y sobre todo las redes sociales- quedan subyugados a los intereses del sistema *mainstream*, que encorseta a la ciudadanía a mostrar únicamente sus deseos propios. En definitiva, se vuelve a la doble moral practicada en occidente, como venimos viendo a lo largo del estudio. Puesto que, indudablemente, podríamos hallarnos ante auténticas obras de arte a nivel anatómico, lumínico, fotográfico y sensorial que son censuradas en los nuevos medios expositivos: *social media* y *mass media*. Si históricamente los desnudos no fueron, en muchos casos, prohibidos no entiendo por qué hoy debe controlarse los desnudos en las fotografías que, al fin y al cabo, son una pieza artística más, aunque publicadas en el ciberespacio en lugar de museos o gabinetes de arte.

Otra prueba más de este tema sería la exhibición de Valie export en *Tap and Touch Cinema* (Feminismiehitaja, 2012) (fig. 24) que -con mayor calado histórico- muestra como una mujer ocultaba sus pechos dentro de una caja de cartón, con la cual simulaba ser un gran televisor y, a través de la pantalla, había una abertura que invitaba a tocar, pero no mirar. Entonces, se supone que el individuo espectador de la performance lograba acariciar sus pechos, pero realmente se desconocía si los senos se estaban exhibiendo en lo oculto. Con este caso, parece preconizarse toda esta crítica hacia el sistema televisivo

que esconde el desnudo a la par que invita al mismo. Además, propicia un modelo de cuerpo que anatómicamente es inviable para toda la población, por consiguiente, numerosas mujeres se suman a la causa feminista contra la imposición de un modelo anatómico de canon de delgadez extrema, como el extendido en la actualidad. En este sentido, se generará un movimiento feminista ligado a la fotografía¹¹, la cual contribuye a reforzar el papel de la mujer en la nueva sociedad y empoderarla en ella (Navarro, 2017).



Fig. 24. Fotograma del remake *Tap and Touch Cinema*. 2000.

En relación a este feminismo que propone una necesidad de desnudo más naturalizada, también habrá otros movimientos más reivindicativos como la organización Femen (Requena Aguilar, 2013). Al respecto, se trata el tema de la cosificación e imposición de un modelo anatómico que, además, defiende la idea de que “el cuerpo desnudo de la mujer no signifique cosificación, sino libertad y empoderamiento” (Vertele!, 2017), como han contribuido famosas que se unieron a esta calificada por algunos medios como “moda”. Sin embargo, es un movimiento formal y maduro que debe concienciar a la población mundial del cambio de actitud con el que se mira el desnudo femenino, ante lo cual es todo un acierto la participación de personajes conocidos que aumentan la popularidad del mensaje.

5. Un análisis visual de las relaciones de poder en el arte del desnudo

Este epígrafe se iniciará con la figura de Sergio Ojeda, quien concibe la práctica artística como “parte de procesos orgánicos en transformación sometidos hacia una mutación de lenguajes o disciplinas que a lo largo del tiempo conforman y elaboran la obra” (Sergio Ojeda, 2016). La producción de este artista nos ayudará en el análisis de la relación producida entre arte y sexo, concebida ésta como una reflexión en las relaciones de poder entre los sujetos. Asimismo, según Judith Butler el “poder construye la identidad del sujeto”, lo que origina una “relación mutua de simbiosis psíquica”, en lo que coincide el artista plástico (Judith Butler, 2001, citado en Ojeda, 2016). Ello traerá consigo una serie de consecuencias que, llevadas al extremo, pueden provocar la creación de actitudes radicales, violentas y auto-destructivas enfocadas en el terreno sexual, como se manifiesta en fotografías y videoarte. Por lo tanto, puede darse la subordinación entre dos miembros,

¹¹ Sienta sus bases a finales de la década de los 60, con mayor esplendor en los siguientes años con artistas como Cindy Sherman, Juno Calypso y Francesca Woodman. Ahora, en este artículo, se recoge la combinación de modelo y artista, que parece ir de la mano en ejemplos como Ana Casas, Isabel Tallos o Arvida Byström, entre otras (Navarro, 08-02-2017).

uno se caracterizaría por ser el “sujeto-poder” y otro quedaría subordinado al rol “sujeto-objeto”. También, podría advertirse cómo todo el poder de la acción recae en un único individuo que efectúa la autoridad sobre sí mismo que, generalmente, suele relacionarse con un intento de rebelión frustrado por parte del sujeto hacia el poder, pero también hacia sí mismo. Esto desemboca en actitudes agresivas y brutales que, en este caso, se relacionarán con el terreno sexual, donde algunos individuos alcanzarán el disfrute y gozo. De hecho, en ocasiones, se toma como modelo de expurga de los pecados, en relación a la ascética para transformar el alma con Dios, donde se reprimen los instintos y deseos sexuales. Un ejemplo se puede encontrar en San Juan de la Cruz (López Castro, 1997, pp. 97-110). Como muestra de la idea anteriormente expuesta, existen artistas *performers* de la talla de Marina Abramovic o Abel Azcona, quienes focalizan gran parte de su imaginario estético en torno a las relaciones de poder, a partir de performances protagonizadas por la acción, las contradicciones y, sobre todo, los desnudos, tan presentes en numerosos proyectos -con temática sexualizada del arte- de sendos artistas.

Si nos centramos en el caso de las obras de Sergio Ojeda, se generan comportamientos activos hacia uno mismo, por tanto, poder y sujeto recaen en la misma persona, quien ejecutando la acción puede alcanzar elevadas cotas de agresividad. Así, importarán los propios mecanismos psicológicos y los pactos que entran en juego. De hecho, una de las armas más eficaces del poder es precisamente el disfraz, de manera que el verdadero poder resulte muy difícil de identificar (Espinoza, 2007, p. 1).

De todos estos medios, las acciones -tanto en lugares cerrados, como en espacios públicos- son las que evidencian mejor la utilización sadomasoquista del cuerpo -y del desnudo- como agente dinámico para expresar el estado de alienación esquizofrénica del individuo con respecto al poder, que decide el marco en el que ha de transcurrir su vida (Hubert, 2004, p.1). Esta actitud catalogada de “fetichista” no ocurre siempre por placer, sino también como objeto de rebeldía sexual, siendo este último un hecho que puede relacionarse -a pesar de las diferencias en la ejecución de la acción- con algunas de las manifestaciones producidas por el colectivo Elgatoconmoscas, anteriormente reseñado. De este modo, Sergio Ojeda en la sesión 01 de *Valentine's Day- Fraude*, realiza una serie de fotografías que muestran la incisión en la piel -realizada con bisturí- de la palabra “FRAUDE”. Acompañado el personaje principal de bozal, collar de perro y cadenas, como muestra del sadomasoquismo, aunque no concebido dentro del plano sexual, sino a modo de denuncia del sufrimiento que los sujetos -sintiéndose objetos- reciben del poder ejercitado sobre ellos. Una muestra de similares características, aunque menos agresiva y con trasfondo más sentimental, se refleja en el cortometraje de Roberto Pérez de Toledo, titulado *Taras* (Roberto Pérez Toledo, 2017). Este viene a mostrar las marcas en el cuerpo producidas especialmente en la mente de cada individuo, más que en la propia piel¹². En este sentido, se corrobora cómo las relaciones entre individuos, en ocasiones, acaban generando la sensación de sentirse más objeto que sujeto. En ello no importa el género, masculino o femenino, sino cómo se transmiten mensajes destructivos en nuestro ser, fruto de estas relaciones humanas marcadas por la destrucción.

También forma parte de este tema iconográfico la exposición *Desnudos. Fotografía española contemporánea* del artista Alexis W. (Sergio Ojeda, 2016). Una muestra que, focalizada en el caso masculino, viene a explicar el sentido de este trabajo en torno a la

¹² En este caso, a modo de metáfora, se tatuarán con rotulador en la piel los miedos internos para que sean expuestos sin temor en las relaciones humanas.

representación del desnudo femenino en la época contemporánea y el papel que desempeña la mirada en todo este fenómeno.

En definitiva, se emplean una serie de medios lingüísticos y plásticos compuestos por acciones recogidas en distintos soportes audiovisuales (fotografías, vídeos y textos, entre otros materiales) que permiten apreciar la alteración psicológica de las personas atrapadas entre la afirmación de su “yo” y su estado de total subordinación. En este panorama lo interesante será aquello políticamente incorrecto, capaz de transgredir las normas de poder de una manera brutal, mientras se produce un acto de disfrute y gozo para el sujeto que, en relación al discurso reseñado, encierre connotaciones sexuales dentro del desnudo artístico.

6. Conclusiones

En relación a los objetivos planteados al inicio de nuestro análisis de casos, se ha intentado contribuir -partiendo de los preceptos de la historia del cuerpo a través de imágenes- a la concepción del desnudo femenino, el papel de la mujer como modelo plástico y el nuevo giro que supone su intervención activa en el arte. Se trata de un tema en el que se ha escrito, profundizado y reflexionado profundamente, por lo que se ha pretendido no caer en caminos transitados al escoger una visión más focalizada en cómo se mira el desnudo. En tanto que se han interpretado en las formas compositivas y las pretensiones estéticas las relaciones sexuales del ser humano reflejadas en la exhibición del cuerpo.

De este modo, el arte contemporáneo nos ha servido como guía para mostrar en la realidad tres maneras de entender la sexualidad y, sobre todo, ser visto el sexo: actitud voyerista, libertad sexual y prácticas sadomasoquistas. Sin embargo, todo lo anteriormente expuesto ha otorgado a la mirada un papel trascendental, puesto que se ha considerado al sujeto que observa, analiza e interpreta la obra de arte como si fuera el verdadero autor de la misma y permite adaptarla al contexto pertinente. En esto último se ha partido de la sociología del arte y otros métodos que surgen con la llegada de la posmodernidad como la hermenéutica y la teoría de la recepción.

A lo largo del ensayo, se alude a cómo se han seleccionado estas imágenes artísticas contemporáneas, que bien pudieran ser otras. Sin embargo, la mayoría de piezas son fruto del trabajo de artistas españoles que han participado con su obra en el Matadero de Madrid, conservándose su contenido en el archivo digital de dicha institución. Salvo las referencias artísticas con los que se ha vinculado estas imágenes actuales, por ejemplo, las obras de la génesis contemporánea como Ingres o incluso el clásico barroco de Bernini. En este sentido, se constata la existencia de un sinfín de desnudos, máxime en el mundo femenino, dentro de la historia del arte, lo que permite indagar en la relación del “mirar” y, sobre todo, con carácter “sexualizado”.

Así mismo, se ha pretendido mostrar que, como bien se refleja en la exposición *En cuerpo y alma. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI* de cerca de 60 autoras en la Sala Kubo comisariada por Marisa Oropesa y María Toral en 2015¹³, tras lo bello puede haber una historia de lucha y superación, en definitiva, el camino que ha elegido cada mujer para rebelarse contra los cánones impuestos por la sociedad (Chávarri, 2015). Parece ser que,

¹³ Para mayor información <https://www.sala-kubo-aretoa.eus/index.php/exposicio/pasadas/2-uncategorised/773-cuerpo>

incluso en el arte contemporáneo, el papel de la mujer en los desnudos queda relegado a ser simplemente una modelo, adquiriendo un rol pasivo frente a los hombres, quienes suelen exhibir sus desnudos en muestras artísticas de carácter más activo, reivindicativo e incluso jugando en las escenas de relaciones sexuales el papel de “poder-sujeto”, como hemos reflejado en el presente estudio. Incluso, ellos mismos se flagelan y ello se considera una muestra estética, como ocurre en el proyecto *Made in Galiza* de 2009 (Elgatoconmoscas, 2017)¹⁴.

En definitiva, se ha producido un acercamiento a las diferentes miradas que pueden posarse en el cuerpo desvestido -especialmente femenino-, así como el poder que ejercen éstas, que dotan de significación el desnudo. De este modo, se observan prácticas sexuales a partir de la exhibición del cuerpo humano, en tanto que se produce voyerismo sobre él, pero también, en algunas performances, se llegan a producir interacciones entre diferentes individuos desnudos que son una proyección evidente de las luchas de poder en las relaciones actuales, materializándose en el sadomasoquismo¹⁵. No obstante, el eje vertebrador que se pretende transmitir en este discurso es naturalizar el desnudo como fruto de las relaciones humanas, donde se entremezclan miradas hacia la anatomía que debe considerarse perfecta sea como fuere. Al igual que se ha recurrido constantemente al empleo de recursos reivindicativos del cuerpo como prueba de la libertad de expresión y el abandono progresivo de la sexualización del desnudo y la consecuente cosificación de quienes lo practican sin pudor.

¹⁴ Aunque, en este caso, el propio colectivo creador inserta este videoarte dentro de los aspectos para la construcción identitaria. Se puede presentar con tintes sexualizados para nuestro discurso, por el mero hecho de que sea un hombre quien ostente dentro de este *seminude* el papel de “sujeto-poder-objeto” que parece otorgarse placer a sí mismo. En esta muestra, se revela un placer hacia lo local y autóctono que es el pulpo -en la construcción nacional gallega- y no en sentido sexual propiamente dicho.

¹⁵ Una práctica sexual muy en boga en la sociedad actual, propiciado por la difusión constante de ella en el género literario y cinematográfico. Este hecho propicia que, quizás, más personas se animen a probarlo, o ya se producía, pero quedaba más oculto ante la mirada social por el peso de la moral impuesta.

Bibliografía

- Adorno, T.W. (2014). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Aguilera, E.M. (1972). *El desnudo en las artes*. Madrid: Giner.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Castelnou, E., *Arte, Industria y Revolución. Temas de historia social del arte*, Barcelona: Nexos, 1988, pp. 97-118.
- Corbin, A., Courtine, J.J. y Vigarello, G. (2006). *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus.
- Diehl, V. (2013). *En las moradas del castillo interior*. Fundación Gas Natural Fenosa: Madrid.
- Espinosa, G. (2007). We are going to make a killing. *Una noche para una obra/La noche en blanco*. Madrid: Ayuntamiento.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E. H. (1997). Enfoques de la Historia del Arte: tres puntos de discusión, *Gombrich esencial*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (1998). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Hauser, A. (1982). *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Barcelona: Guadarrama.
- Hubert, M. (2004). El Fraude Desenmascarado. *Proyecto D-Mencia*. Diputación de Córdoba y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí: Córdoba.
- López Castro, A. (1997). Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 568, pp. 97-110.
- Mitchell Havelock, C.M. (2007). *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A historical review of the female nude in Greek art*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 6, pp. 8-27.
- Muñoz López, P. (2003). *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*. Madrid: Síntesis.
- Nead, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- Núñez Rodríguez, M. (1997). *Casa, calle, convento: iconografía de la mujer bajomedieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Pérez Lozano, M. (1993). La teoría de la recepción. *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Reventa Domínguez, P. (2011). Metodologías, interpretación y tributos de la Historia del Arte en AA.VV., *Conmemoración de los 100 años del CEPE*. México: UNAM, pp. 87-125.
- Reyero, C. (2009). *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza.
- Sanabria, C. (2008). La mirada voyeur: construcción y fenomenología. *Revista de Ciencias Sociales*. Vol. I, 119, San José: Universidad, pp. 163-172.
- Telesca, A.M. (2004). Aproximaciones a un debate actual: la aparición de los Estudios Visuales. *Sí a la Historia del Arte*, pp. 4-11.
- Val Cubero, A. (2003). *La percepción social del desnudo femenino en el arte "siglos XVI-XIX"*. *Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva.

Recursos online

- Chávarri, I. (18-06-2015). Una mirada femenina sobre el arte del último siglo. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2015/06/18/paisvasco/1434648594_886073.html
- Elgatoconmoscas (s.f.). Elgatoconmoscas colectivo. Recuperado de: <https://www.elgatoconmoscas.com/>
- Estupinyá, P. (2013). Una aventura de sexo y ciencia: Una mirada a la investigación científica de la sexualidad humana y sus sorprendentes resultados. *¿Cómo ves?*, 180, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <http://www.comoves.unam.mx/numeros/articulo/180/una-aventura-de-sexo-y-ciencia>

- Justo, I. (2011). La representación contemporánea del cuerpo desnudo: El objeto sexual en el cambio de siglo XX al XXI. *Olivar*, vol. 12, 16, julio-diciembre, 2011. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782011000200011
- Latamuda (13-09-2016). Victoria Diehl desafía los límites de la naturaleza con “En el nudo gordiano”. Recuperado de: <http://latamuda.com/victoria-diehl-desafia-los-limites-la-naturaleza-nudo-gordiano>
- Matadero Madrid, Centro de Creación Contemporánea. (s.f). Archivo de creadores. Recuperado de: <http://www.mataderomadrid.org/ficha/651/archivo-de-creadores-de-madrid--arte--freshmadrid--madridabierto.html>
- Mayor Ferrándiz, M.T. (15-11-2011). La imagen de la mujer en la Prehistoria y en la Protohistoria. *Revista digital de Historia y Ciencias Sociales*, 236, pp. 1-22. Recuperado de: <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>
- Navarro, R., (08-02-2017). Estas mujeres están revolucionando la fotografía feminista. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2017/02/06/tentaciones/1486375539_238369.html
- Requena Aguilar, A. (29-06-2013). El feminismo que enseña las tetas. *El Diario*. Recuperado de: https://www.eldiario.es/politica/feminismo-ensena-tetas_0_148035833.html
- Safatle, P., (29-09-2018). Amamantar en público: un tabú vivo en pleno siglo XXI. Infobae. Recuperado de: <https://www.infobae.com/tendencias/2016/07/19/amamantar-en-publico-un-tabu-vivo-en-pleno-siglo-xxi/>
- Sergio Ojeda (2016). Recuperado de: <http://sergiojeda.es/>
- Vertele! (16-04-2017). Ana Polvorosa se desnuda con un mensaje feminista reivindicativo. Recuperado de: http://vertele.eldiario.es/noticias/aplaudido-Ana-Polvorosa-reivindicar-empoderamiento_0_1894310558.html
- Victoria Diehl (s.f). En las moradas del castillo interior, 2011-2013. Recuperado de: <https://victoriadiehl.wordpress.com/>
- Villegas, D. y Morales, P. (2009). “Made in Galiza and FM mamás”, *Blog la condición atmosférica*. Sala de Exposiciones del Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid: Madrid. Recuperado de: <http://novelafsm.com/capitulo-2-amamanta2>
- YouTube. Deliquio76. 03-07-2016. Elefante electrocutado por Thomas A. Edison, Remasterizado digitalmente. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Xe5Yu1zLS_g
- Youtube. Elgatoconmoscas. 04-02-2017. Made In Galiza (2009). Borja Gómez Veiga. Elgatoconmoscas (mosca 10). [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=C1tLXs5OBtI>
- YouTube. Elgatoconmoscas. 22-06-2017. Desnudos Elgatoconmoscas. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uggCs-u5fuM&t=106s>
- YouTube. Feminismiehitaja. 19-08-2012. Valie Export / Touch Cinema (1968). [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=X8RQSWELJ0&t=105s>
- YouTube. Fiacha O'Donnell. 27-02-2013. Doble. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=KCQ_qnZ46Jg&feature=youtu.be
- YouTube. Maria Popova. 09-01-2012. Thomas Edison: The Kiss (1896). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IUyTcvPTpu0>
- YouTube. Roberto Pérez Toledo. 12-02-2017. Cortometraje Taras. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pMunUdoVKBU>

Referencias fotográficas

- Fig. 1. Venus de Willendorf. 28000-25000 a. C. Museo de Historia Natural de Viena. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Willendorf#/media/File:Venus_of_Willendorf_frontview_retouched_2.jpg
- Fig. 2. *Afrodita de Rodas*. Atribuido a Doidalsas. Siglo I a. C. Museo Arqueológico de Rodas. Recuperado de Wikimedia:

- https://es.wikipedia.org/wiki/Afrodita_agachada#/media/File:Crouching_Venus_in_Rhodes.jpg
- Fig. 3. *Madonna*. Edvard Munch. 1894. Galería Nacional de Noruega. Recuperado de Wikimedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna_\(Edvard_Munch\)#/media/File:Edvard_Munch_-_Madonna_\(1894-1895\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna_(Edvard_Munch)#/media/File:Edvard_Munch_-_Madonna_(1894-1895).jpg)
- Fig. 4. *Venus Esquilina*. Anónimo. Siglo I d. C. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_Esquilina#/media/File:0_V%C3%A9nus_de_l%27Esquilin_-_Musei_Capitolini_-_Rome.JPG
- Fig. 5. Escena de la tentación. *Libro de Las muy ricas horas del Duque de Berry*. Hermanos Limbourg. 1414-1416. Museo Condé de Chantilly. Recuperado de Wikimedia: <https://www.pinterest.es/pin/525021269044531169/>
- Fig. 6. *Martirio de Santa Catalina*. Fernando Gallego. Siglo XV. Museo del Prado de Madrid. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Martirio_de_Santa_Catalina_por_Fernando_Gall ego.jpg
- Fig. 7. *Escena en una casa de baños*. Anónimo. Miniatura del siglo XV. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escena_en_una_casa_de_ba%C3%B1os.jpg
- Fig. 8. *Venus de Urbino*. Tiziano. 1538. Galería Uffizi de Florencia. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Urbino#/media/File:Venus_de_Urbino_por_Tiziano.jpg
- Fig. 9. *La Venus del Espejo*. Diego Velázquez. 1647-51. National Gallery de Londres. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_del_espejo#/media/File:RokebyVenus.jpg
- Fig. 10. Mujer contemplando *La maja vestida* y *La maja desnuda* de Francisco de Goya. 1790-1808. Museo del Prado de Madrid. Recuperado de Quora: <https://es.quora.com/Seg%C3%BAn-la-teor%C3%ADa-de-las-conspiraciones-hay-una-historia-secreta-det%C3%A9rminos-de-las-Majas-de-Goya-Es-cierto>
- Fig. 11. *Venus Itálica*. Antonio Canova. 1819. Museo Correr de Venecia. Recuperado de Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_Italica_by_Antonio_Canova_-_Museo_Correr_-_Venice,_Italy.jpg
- Fig. 12. *Placa de locomoción animal*. Muybridge. 1887. Recuperado de Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eadweard_Muybridge_Animal_Locomotion_Plate_190.jpg
- Fig. 13. *El gran desnudo*. Georges Braque. 1907. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou de París. Recuperado de Wikimedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Braque#/media/File:Georges_Braque,_1908,_Baigneuse_\(Le_Grand_Nu,_Large_Nude\),_oil_on_canvas,_140_x_100_cm,_Mus%C3%A9e_National_d'Art_Moderne,_Centre_Pompidou,_Paris.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Braque#/media/File:Georges_Braque,_1908,_Baigneuse_(Le_Grand_Nu,_Large_Nude),_oil_on_canvas,_140_x_100_cm,_Mus%C3%A9e_National_d'Art_Moderne,_Centre_Pompidou,_Paris.jpg)
- Fig. 14. *Las señoritas de Avignon*. Pablo Picasso. 1907. Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa). Recuperado de Enciclopedia US (Wikimedia): http://enciclopedia.us.es/index.php/Archivo:Les_Demoiselles_de_Avignon.jpg
- Fig. 15. Dominique Ingres. *La bañista de Valpinçon*. 1808. Museo del Louvre de París. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/La_bañista_de_Valpinçon
- Fig. 16. Dominique Ingres. *El Baño turco*. 1862. Museo del Louvre de París. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/El_baño_turco#/media/File:Le_Bain_Turc_by_Jean-Auguste-Dominique_Ingres_from_C2RMF_retouched.jpg
- Fig. 17. Exposición de Victoria Diehl. Figuras 1, 5 y 10 de la serie. Recuperado de *El País*: https://elpais.com/ccaa/2015/06/18/paisvasco/1434648594_886073.html
- Fig. 18. *El éxtasis de Santa Teresa*. Gian Lorenzo Bernini. 1647-1651. Capilla Cornaro de la Iglesia de la Victoria de Roma. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89xtasis_de_Santa_Teresa#/media/File:Ecstasy_Santa_Teresa_SM_della_Vittoria.jpg

- Fig. 19. El éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni. GianLorenzo Bernini. 1671-74. Iglesia de San Francesco a Ripa de Roma. Recuperado de Wikimedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Gian_Lorenzo_Bernini#/media/File:Cappella_palluzzi-albertoni_di_giacomo_mola_\(1622-25\),_con_beata_ludovica_alberoni_di_bernini_\(1671-75\)_e_pala_del_baciccio_\(s._anna_e_la_vergine\)_05.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Gian_Lorenzo_Bernini#/media/File:Cappella_palluzzi-albertoni_di_giacomo_mola_(1622-25),_con_beata_ludovica_alberoni_di_bernini_(1671-75)_e_pala_del_baciccio_(s._anna_e_la_vergine)_05.jpg)
- Fig. 20. Fotograma de *FM_Mamás*. Elgatoconmoscas. 2008. Recuperado de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KCQ_qnZ46Jg&feature=youtu.be
- Fig. 21. *La Virgen con el Niño*. 1527. Jon Gossaert (Mabuse). Museo del Prado de Madrid. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_con_Ni%C3%B1o#/media/File:Jan_Gossaert_-_Virgin_and_Child_-_WGA9770.jpg
- Fig. 22. *San Bernardo y la Virgen*. 1645-1652. Alonso Cano. Museo del Prado de Madrid. Recuperado de Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:San_Bernardo_y_la_Virgen_de_Alonso_Cano.jpg
- Fig. 23. Fotograma de *Desnudos*. Elgatoconmoscas. 2008. Recuperado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=uggCs-u5fuM&t=106s>
- Fig. 24. Fotograma del remake *Tap and Touch Cinema*. 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=X8RQSWELJ0&t=105s>