



La representación contemporánea del cuerpo desnudo: El objeto sexual en el cambio de siglo XX al XXI

Isabel Justo

Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios

Resumen

Los cambios que el pensamiento feminista ha producido en nuestra personalidad como sociedad, en nuestra manera de conducirnos y expresarnos, invitan a trabajar sobre ellos en profundidad. En estas líneas se analizan algunos trabajos de artistas feministas y “post-feministas”, relacionándolos con la tradición de representación del cuerpo humano en la historia del arte.

La denominación *objeto sexual* no es un calificativo que se aplique hoy únicamente al sexo femenino. Imágenes femeninas y masculinas son utilizadas por la sociedad de consumo para vender sus productos como reclamo. Las particulares formas de entender y presentar el cuerpo humano como desperdicio, consumible o despojo, no son tampoco patrimonio de un solo sexo. Desde la perspectiva de la representación del cuerpo humano se deben analizar las nuevas estrategias nacidas a partir del compromiso de respeto hacia los derechos sociales de las mujeres.

Palabras clave: *Historia del arte – feminismo – objeto sexual – deshumanización sexista – imagen del cuerpo.*

Olivar N° 16 (2011), 199-214, CETCL, IdIHCS, FaHCE, UNLP - CONICET.



Abstract

The changes that feminist thought has occurred in our personality as a society, the way we lead and express, invite to work on them thoroughly. In this paper, discusses some works of feminist and “post-feminist” artists, relates these artists with the tradition of representing the human body in Art History.

The term sexual object is not an epithet that applies only to females today. Male and female images are used by the consumer society to sell their products. The particular ways of thinking and presenting the body as waste or spoil, or consumable appears in both genders. From the perspective of representing the human body we must consider the new strategies emerging from the respect for social rights of women.

Keywords: *Art History – Feminism – Sexual object – Dehumanization – Body Image.*

La representación del cuerpo humano, tema predilecto en la historia del arte, ha ido configurándose a través de los siglos a partir de una sucesión de cánones, modas e ideales de belleza, que en ocasiones se han dejado atrás y en otras han perdurado o se han repetido intermitentemente. De las preocupaciones recurrentes destaca la de dar idea de movimiento y por ende de vida; entre los prototipos más representados están los del poder o la maternidad –figuras entronizadas o las representadas con una criatura en los brazos– que se identifican por gestos y posturas características.

André Chastel dedicó en los años ochenta tres breves ensayos a subrayar la importancia del gesto en el arte desde el punto de vista de la comunicación, en un momento de auge de la semiología. Se preocupó particularmente por el gesto con el que se llama la atención sobre algo señalándolo con el dedo índice, y por el denominado *signum barpocraticum* –el que pide silencio llevándolo a los labios. Chastel manifestaba admiración por la pasión que despertaba en los artistas y pensadores renacentistas la antigua búsqueda de la representación del movimiento, de los *moti* como indicadores de la vida (citando a Leon Battista Alberti: *Coi movimenti delle membra mostran movimenti dell'anima*) y equipa-

raba la importancia de la representación gestual con la de la perspectiva renacentista, responsable de la ilusión del espacio (cfr. Chastel, 2001).



*Ilustración 1: Tiziano, Venus de Urbino, 1538**

En estas páginas se atenderá a una disposición del cuerpo humano que ha soportado dispares significados a lo largo de la historia del arte: la figura reclinada horizontalmente, con el cuerpo apoyado sobre un costado, perpendicular al suelo y enfrentado al espectador¹. Esta disposición

¹ En el paleolítico magdaleniense y en el neolítico se realizaron relieves y figurillas dispuestas al modo de la *Venus de Urbino* de Tiziano (1538) o las *majas* de Francisco de Goya (1795-1800). En mi tesis doctoral *La figura femenina reclinada en la pintura española del entresiglos XIX-XX* (Justo 2009) dedico un apartado a la genealogía de la postura reclinada, detectando casos más allá de los frecuentados ejemplos pictóricos renacentistas, que a su vez remiten a otros de la escultura clásica.

*La inclusión de imágenes responde a los fines educativos de la revista. Para ello fueron tomados de la web y de los catálogos que se consignan en la Bibliografía.

corporal ha servido históricamente para representar diferentes aspectos del ánimo. Piénsese, por ejemplo, en la postura prototípica de los comensales en los banquetes romanos, afirmación de la opulencia de las clases poderosas en la antigüedad clásica, o en la confianza ciega que recuerda la *Ariadna dormida* de los Museos Vaticanos (s. II a.C.), a quien Teseo abandonó en Naxos aprovechando su sueño. Tiziano, productor incansable de exquisitas figuras femeninas reclinadas (ver ilustración 1), representó la receptividad sexual en varias versiones dedicadas a *Dánae* (al menos seis entre 1545 y 1546); en ellas la hija del rey de Argos separa sus piernas para recibir la lluvia de oro que deja caer sobre ella Zeus. Finalmente se puede recordar la sensualidad de la *Venus del espejo* de Velázquez (ha. 1651), tendida desnuda de espaldas y observándonos con su mirar reflejado.



Ilustración 2: Francisco de Goya, *La maja desnuda*, 1795

Si bien la disposición recostada no es, en absoluto, exclusivamente femenina, ha sido utilizada como símbolo del arte mismo en una especie de conglomerado alegórico que reúne feminidad, vida/naturaleza y arte. En oposición a la frecuente asociación del hombre con la ciencia, la cultura y el orden, la mujer ha representado en las artes los conceptos

complementarios, la materia y la naturaleza; por ello algunos han querido ver en el desnudo femenino el triunfo culminante del hombre (del arte, como orden y espiritualidad) sobre la naturaleza. Por otra parte el desnudo femenino ha sido utilizado como símbolo de la verdad en muchas épocas; en el siglo XIX funcionó como estandarte de la modernidad, dado su carácter rupturista con la tradición académica historicista o de asuntos mitológicos (cfr. Reyero, 2009:67 y ss.; 97 y ss.)

El movimiento feminista sentó las bases teóricas que dieron origen al concepto “objeto sexual”, término originalmente peyorativo que implica que el sujeto que con él se describe posee una cualidad excluyente, la del atractivo sexual, y una función única, la de depositario del deseo del otro². A pesar de la sensación de vitalidad y movimiento que define a este tipo de figuras reclinadas horizontalmente (sobre todo si se comparan con otras figuras extendidas que comunican directamente la idea de muerte con la laxitud de sus miembros) su disposición no vertical se ha asociado a menudo con la falta de actividad, con la pasividad que caracteriza al objeto inerte, receptor inanimado del deseo ajeno. Paradójicamente obras como la *Venus de Urbino* de Tiziano (1538), *La maja desnuda* de Francisco de Goya (1795) (ver Ilustración 2) o la *Olympia* de Édouard Manet (1863), han sido descritas como objeto pasivo y negativamente complaciente o excesivamente agresivo y por lo tanto desagradable (cfr. Justo, 2009:75-120). Obvia decir que fueron mayoritariamente autoras de filiación feminista las que encontraron pasivas a las tumbadas y autores masculinos los detectaron en ellas una desagradable actitud desafiante (en ocasiones una mirada, en otras un pecho muy erguido).

² Para partir de un lugar común pondré un ejemplo típico de lo que se ha entendido en estos últimos años por objeto sexual en el sentido en que estamos considerando aquí; la periodista estadounidense Flora Davis se preocupó a principios de los años setenta por la *comunicación no verbal*; explicó algunos experimentos de los antropólogos del momento en distintas culturas, acompañando con ejemplos de la vida diaria como el que sigue, en el que intentaba diferenciar mujer *sexy* de mujer *sexual*: “ [la mujer *sexy*] ... En el fondo es una figura trágica. Probablemente de pequeña aprendió a ser una niña dulce y condescendiente, para agrandar a sus padres, que gozaban luciendo con ella (...) esto le enseñó que con frecuencia las personas se tratan mutuamente como posesiones. A medida que creció, comenzaron a abordarla hombres (...) Usaban su compañía simplemente para probar su hombría, haciendo de ella lo que las feministas llaman un objeto sexual. Al final se transforma en una mujer frágil y crispada, que presenta una imagen muy simple de sí misma y ofrece una mercancía muy simple” (Davis, 1971:29).

En el cambio de siglo del XX al XXI se está utilizado el término objeto sexual para definir igualmente a mujeres y hombres; si bien la trayectoria de los objetos sexuales femeninos es dilatada y compleja y no exenta de polémica, la de los masculinos pareciera que fuera corta y moralmente aceptable³. Como parte del proceso de ruptura de cada época con modelos anteriores, en la nuestra se ha sustituido frecuentemente a la mujer por el hombre, colocándolo en el lugar que usualmente ocupaba ésta en las representaciones de figuras displicente y cómodamente arrellanadas. Pero no es un ejercicio de provocación gratuita: el cambio se entiende cuando recordamos que se trata de vender en una sociedad de consumo; dado que las mujeres no sólo tienen ahora un mayor poder adquisitivo sino que representan un porcentaje mayoritario en muchos sectores del mercado, resulta propicio que el que se tienda ahora de manera apetecible para el sexo opuesto sea el varón⁴ (piénsese en anuncios de ropa interior masculina o de colonia anunciadas por cuerpos esbeltos, depilados y musculados como los de David Beckham o Matthew McConaughey) (ver ilustración 3: Matthew McConaughey en un anuncio para el perfume *The one* de Dolce & Gabbana, campaña 2008).

³ Aparte de la escasa respuesta moralizante al uso de imágenes masculinas que pudieran incurrir en reduccionismo sexista, hay que destacar cierta promoción al tratamiento de la figura del hombre con una especie de despecho que resume las características masculinas a su función sexual; en ocasiones estas actitudes toman carices cómicos y en otros violentos. Los ejemplos se multiplican en ciertas comedias norteamericanas. Un poco más adelante pongo el ejemplo de la fotógrafa Aude du Pasquier Grall, que filma y fotografía modelos después de enfrentarlos a situaciones similares a las que podría vivir una mujer tratada como "objeto sexual". Su actitud ha sido jaleada por los comentarios de Linda Nochlin y Maura Reilly en el catálogo de la exposición *Kiss kiss, Bang Bang: 45 años de arte y feminismo* (2007).

⁴ Hablo exclusivamente de la incidencia de esa demanda femenina en el mercado, consciente de la omisión del consumidor masculino homosexual. Dos razones me animan a hacerlo así: la primera reside en que no parece conveniente, desde el punto de vista científico, desdibujar el papel activo de las mujeres en el mercado equiparándolo al de un grupo de actores minoritario, sobre todo teniendo en cuenta la novedad que supone este análisis frente al que históricamente ha insistido en la demanda masculina. La segunda razón se basa en el respeto a las particularidades de lo que podría denominarse demanda homosexual y al rigor que merece su estudio específico.



Ilustración 3: Dolce & Gabbana

Más provocadoras resultan otras rupturas con el *canon* de nuestro periodo de entresiglos XX-XXI. Aunque, recordemos, hay antiguos y constantes ejemplos de atractivas figuras masculinas reclinadas en la pintura y escultura universales, no son las más frecuentes, por lo que sigue pareciendo novedoso y rompedor, después del análisis feminista del uso de la figura femenina en el arte y los medios de masas, la ocupación de esos lugares de exhibición por el cuerpo masculino. Dentro de estas representaciones del cuerpo del varón hay que destacar aquellas elaboradas por artistas feministas en las que se busca una especie de sátira, parodia (y en casos extremos humillación) con un fin aparentemente dirigido al resarcimiento del sexo femenino. Sylvia Sleigh, pintó en 1973 un particular *Baño turco* (ver Ilustración 4) . Esta especie de harén está habitado por hombres jóvenes desnudos, *hippies* de aspecto dulce y complaciente masculinidad. Más satírica y actual Zoe Leonard ha hecho que el cuerpo masculino adopte poses de *pin-up*, como las que hicieron famosas a ac-

trices como Marilyn Monroe: a ella hace referencia una de sus fotografías (*Pin up nº 1. Jennifer Miller hace de Marilyn Monroe*, 1995, ver ilustración 5), protagonizada por un cuerpo andrógino desnudo, de barba y cabellos largos y ademanes sofisticados sobre un lecho de seda rojo. Por último mencionaré las fotografías de Aude du Pasquier Grall, mucho más agresiva al decir de las estudiosas de su obra; du Pasquier Grall ha fotografiado y filmado a modelos masculinos desnudos con los que ocupa el lugar tradicional de las mujeres en la pintura o la fotografía. Por ejemplo *Hombre joven y naranja. Ciclo masculino nº 4* (2001) (ver ilustración 6), en el que aparece un joven en postura reclinada mirando al espectador con los ojos entornados: con las piernas separadas exhibe sus genitales desnudos, cercanos a una naranja estratégicamente colocada. La artista al parecer acosa a los modelos durante el posado para someterlos a situaciones similares a las sufridas por los del sexo femenino (cfr. Nochlin; Reilly 2007,62-64).



Ilustración 4: Sylvia Sleigh, *Baño turco*, 1973. (Butler, 2007)

Las artistas feministas han trabajado más frecuentemente con el cuerpo de la mujer que con el del hombre; con muy distintos resultados. Por poner un ejemplo sumamente positivo y de gran interés artístico cabe citar algunos trabajos de Niki de Saint Phalle; como *Hon* (1966) (ver ilustración 7): una inmensa muñeca de llamativos colores por cuyo interior acogedor se puede pasear. Esta obra rompe absolutamente con tópicos anteriores, propone una femineidad de atractivos colores y amplias y vitales formas, que provoca que se la transite y admire por dentro y por fuera.

Donde más dudas surgen –desde el punto de vista del valor plástico y, por tanto, de la perdurabilidad e interés de cada trabajo– es en el arte de acción, muy frecuentado por las artistas feministas. Lynda Nead elaboró un estudio en el que revisaba y contestaba de manera actualizada el célebre libro de Kenneth Clark, *El desnudo: Un estudio de la forma ideal* (1956). Nead reclamaba en su obra la falsedad de las posiciones pretendidamente ideales de Clark, fundada en la diferenciación en inglés entre los conceptos *naked* y *nude* (algo así como la diferencia entre *desnudo* y *desnudo artístico*; *desvestido* y *desnudo*). Traigo a colación a Nead no sólo por su acertada crítica a Clark sino también por su revisión, no menos diáfana, a la historia del desnudo en el arte producido por artistas feministas. Lo más jugoso de sus comentarios es que constata la dificultad de representar el cuerpo humano desnudo desligándolo de su materialidad, también en el arte feminista. Las artistas feministas que desarrollaron sus trabajos contestatarios a partir de los años sesenta *contra* la idea de lo femenino en el arte de la *cultura patriarcal* no fueron ajenas a una búsqueda de la *verdad* en la que el cuerpo femenino fue tomado como motivo central. Lynda Nead ha revisado estos trabajos, criticando por un lado su imposible evolución y continuidad temporal, al tratarse de manifestaciones de contestación que agotan un discurso insostenible; por otro lado ha desvelado la importancia de una constante en esas obras que se preocupan insistentemente por el *dentro* y el *fuera* del cuerpo, valiéndose del arte de acción como herramienta y utilizando a menudo las artistas su propio cuerpo. Según Nead, el interés de las artistas feministas por el interior del cuerpo había sido provocada por la toma de conciencia de que la naturaleza humana, y concretamente la femenina, había estado sometida a un fuerte control y contención higiénica delimitada por la frontera de la piel y al mismo tiempo se había insistido en la segregación de la mente y el cuerpo.



Ilustración 5: Zoe Leonard. Pin up nº 1. Jennifer Miller hace de Marilyn Monroe, 1995 (Arakistain 2007, 20)



Ilustración 6: Aude du Pasquier Grall. Hombre joven y naranja. Ciclo masculino nº 4, 2001 (Arakistain 2007, 21)

Para Nead las *performers*, escultoras y fotógrafas que se dedicaron a esta temática únicamente invirtieron los términos y tomaron partido por uno u otro, evidenciando la mente, el alma, o afirmando y mostrando el cuerpo femenino, su interior, su funcionamiento, a veces con recursos escatológicos.



Ilustración 7: Niki de Saint Phalle. Hon, 1966 (Butler 2007,180)

El arte feminista que intenta contradecir el repudio de la diferencia sexual dentro de la cultura patriarcal, afirmando el cuerpo femenino como pura materia (...), no deconstruye los términos generizados de la dicotomía mente/cuerpo; simplemente los invierte. En este sentido el arte corporal interpretativo de las mujeres falla como “estrategia deconstructiva”. La representación del cuerpo femenino no necesita implicar un compromiso exclusivo con el lado de la “naturaleza” o con el de la “razón” en la oposición binaria (...) el cuerpo siempre es concebido física y psíquicamente y, como tal, cruza el umbral de la naturaleza y la cultura y emborrona las fronteras de la oposición mente/cuerpo. (Nead 1992, 115-116).

Se podrían poner algunos trabajos de la artista estadounidense Cindy Sherman como ejemplo de estrategia fallida, impulsada por la reacción y la denuncia de la representación de la imagen femenina en la *cultura patriarcal*. Sherman ha realizado una serie de fotografías para las que ella

misma posó caracterizada a partir de los años 70; si bien estas imágenes llaman la atención sobre un reducido y manipulado grupo de estereotipos femeninos (el ama de casa, la estrella de cine y algunos personajes femeninos frecuentados por la historia del arte) ¿qué diferencia hay entre éstos y las fotografías e imágenes en movimiento, ni artísticas, ni críticas, que tipifican la imagen de la mujer con unos patrones a menudo absurdos, dañinos o como mínimo reduccionistas? Cabría plantearse una pregunta similar sobre las muñecas de Sherman, mutiladas, arrojadas tortuosamente en el suelo (ver imagen 8), colocadas de tal manera que vaticinan un abuso violento o participan en una especie de ultraje a la imagen de la mujer.



Ilustración 8: Cindy Sherman. Sin título nº 255, 1992. (Serie Sex pictures)

Otras intervenciones que pueden resultar provocadoras han corrido a cargo de artistas que muestran igualmente la fragilidad y humanidad de la epidermis femenina y masculina, a partir de la representación del

cuerpo humano reclinado, en ocasiones revisando obras maestras anteriores. El resultado aquí es que sus autores están llevando a cabo sus obras en una sociedad post-feminista, imbuida de un espíritu en el que lo correcto y lo habitual es partir de la igualdad de derechos sociales y laborales de mujeres y hombres.

Un ejemplo muy completo y útil, dado su compromiso con la historia del arte, es la del pintor inglés Lucien Freud. En *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) Freud tendió a una trabajadora social con obesidad mórbida desnuda en un sofá. En esta ocasión colocó, no se sabe si irónica o amorosamente, a su gigante mole de carne recogida en una disposición clásica, como si se tratase de una Ariadna dormida; dejaba así de lado su frecuente manera de arrojar los desnudos, femeninos y masculinos, jóvenes o ancianos, como despojos, con evidentes señales de suciedad y heridas en la epidermis. Su trabajo devuelve una imagen femenina deformada, es decir, una representación que rompe con todos los estereotipos, casi irreconocible si no fuera por la postura que adopta. Tanto Lucian Freud, como su amigo y colega, Francis Bacon, dedicaron no pocas de sus obras a “descomponer”, analizar y recrear el cuerpo humano en reposo; sus obras sirven de ejemplo para reflexionar sobre la materia, las marcas y deformidades de la piel dan fe de su utilización y de la calidad de seres vivos de sus dueños, de la función del cuerpo y su caducidad.

Freud y Bacon revisaron la tradición de figuras reclinadas –citando algunas de las más famosas de Paul Cézanne (1839-1906) o Ingres⁵– y el tema recurrente del pintor con su modelo. Bacon creó figuras humanas fuertemente sexualizadas, igualmente torturados y deformes, hombres y mujeres. Si en *Estudio de desnudo con figura en un espejo* (1969) dispuso a una mujer en una especie de escenario propio de las cabinas de sexo en vivo, un año después utilizó la misma plataforma para retratar dos cuerpos masculinos entrelazados en el panel central de *Tríptico. Estudios del cuerpo humano*.

⁵ De Francis Bacon se pueden citar un panel, parte de un díptico: *Estudio del cuerpo humano a partir de un dibujo de Ingres* (1982) y *Edipo y la esfinge según Ingres* (1983). De Lucian Freud su *Según Cézanne* (1999-2000), una composición de tres figuras desnudas, dos mujeres y un hombre, tendidas sobre una sábana en un interior destartado, dispuestos como si fuesen bañistas de Cézanne.



Ilustración 9: Lucien Freud. Benefits Supervisor Sleeping, 1995

Lucian Freud ha trabajado con intensidad la decadencia del cuerpo y el rostro del ser humano, incluyendo entre sus retratos los de sus hijas, el propio y el de la Reina Isabel II de Inglaterra. En 1986-1987 pintó una obra titulada *Painter and Model*; en ella el “modelo” es un hombre que separa sus piernas descuidadamente dejando a la vista su flácido sexo. A esta escena se asoma con circunspección una pintora de aspecto sucio y desaliñado, cubierta por un vestido ancho y algo infantil; constituye una especie de mestizaje entre el ángel de la anunciación, con la mirada baja y el cabello rubio y suelto, y una indigente enajenada. La protagonista pisa y vacía negligentemente un tubo de pintura con su ancho pie derecho desnudo.

Estos son algunos ejemplos escogidos que hacen pensar en que la publicidad y el arte nos están mostrando, en los últimos años, diferentes caminos en la representación del cuerpo humano que hacen que nos replanteemos las férreas consideraciones que tenemos sobre el significado de la expresión *objeto sexual*. Cabe separar la en ocasiones pretendida deshumanización de las personas al considerar especialmente su condi-



Ilustración 10: Francis Bacon. Estudio de desnudo con figura en un espejo, 1969 (Martino, 144)



Ilustración 11: Lucien Freud. Painter and Model, 1986-1987

ción sexual, primero porque ambas son consustanciales e inseparables y segundo porque constituyen una revisión de la clásica y engañosa oposición cuerpo y alma. La auténtica deshumanización es la des-sexuación. En un momento en el que también los hombres ocupan en los medios de comunicación y en el arte el lugar tradicional de la mujer como objeto deseable, colocado en el punto de mira exclusivamente por su atractivo corporal y su capacidad para conmover al espectador, resulta más fácil llegar a conclusiones desapasionadas que se salten los prejuicios que hemos adquirido inevitablemente al institucionalizar el respeto que se le debe a la imagen de la mujer, y que ha ido de la mano de la demanda de otros derechos sociales y laborales de los que no se disfrutaba y que sigue siendo fundamental reclamar y revisar para que sean justos y universales.

Aquí se pretende favorecer un espacio de discusión, una *habitación propia*, a algunos temas que parecen incontestables y necesitan revisión. El análisis de la situación del ideal masculino, junto a la revisión del femenino, posibilita a menudo la flexibilización de rígidas posturas y la multiplicación de puntos de vista. Como objetivo más asequible, este

artículo quiere ejemplificar con una somera aproximación a la historia de una postura en la historia del arte, la reclinada, algunos cambios en la imagen de la mujer y el hombre post-feministas o de principios del siglo XXI en nuestras sociedades.

Bibliografía

- ARAKISTAIN, XAVIER (Com.), 2007. *Kiss kiss, bang bang. 46 años de arte y feminismo. Catálogo de exposición*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- BUTLER, CORNELIA (Org.), 2007. *Wack! Art and the feminist revolution. Catálogo de exposición*. Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art.
- CHASTEL, ANDRÉ, 2001. *Le geste dans l'art (1980-1987)*, París: Liana Levi, 2001; (trad. esp. María Condor, *El gesto en el arte*, Madrid: Siruela, 2004).
- CLARK, KENNETH, 1956. *The Nude: A Study in Ideal Form*; (trad. esp. Francisco Torres Oliver, *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*, Madrid: Alianza, 1981).
- DAVIS, FLORA, 1971. *Inside Intuition – What we Knew About Non-Verbal Communication*, Nueva York: McGraw-Hill Book Company; (trad. esp. Lita Mourglia, *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza, 1976 (1ª ed; 19ª reimp.: 1993).
- JUSTO FERNÁNDEZ, MARÍA ISABEL. 2009, *La figura femenina reclinada en la pintura española del entresiglos XIX-XX. Herederas de “las majas” de Goya*. Tesis doctoral inédita leída en la Universitat de València el 9 de julio de 2010.
- MARTINO, MASSIMO (Com.), 1999. *Francis Bacon. A retrospective. Catálogo de exposición*. Nueva York: Harry N. Abrams – Trust for Museum Exhibitions.
- NOCHLIN, LINDA y MAURA REILLY, MAURA, 2007. “No más Kiss Kiss: notas sobre el arte feminista en el siglo XX”. En: *Kiss kiss, Bang Bang: 45 años de arte y feminismo* (cat. exp. , comisario Xabier Arakistain), Bilbao: Museo de Bellas Artes, 61-67.
- NEAD, LYNDA, 1992. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*; (trad. esp. Carmen González Marín, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos, 1998).
- REYERO, CARLOS, 2009, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Madrid: Alianza.