

Art en cos de dona

Emília Olivé*

Resum

Aquest article proposa que refem un camí: el de la nostra mirada sobre el nu femení. Què hi veiem quan mirem una obra pictòrica qualsevol d'un nu femení? Enmig d'una temàtica tan clàssica, recurrent en les formes i estereotipada en el contingut que s'hi representa, hi ha però una dosi de *violència* que s'amaga a la mirada de l'autor/espectador. I això perquè el cànon estètic (i la filosofia de la identitat subjacent) s'ha constituït des d'una perspectiva de gènere fonamentalment «en masculí». L'article vol que tornem a mirar-nos aquestes obres i fem crítica d'art, en el sentit de Benjamin, per tal de cercar-ne aquest «contingut de veritat».

Paraules clau

estètica, mirar, ser-mirat, nu femení, violència, gènere, Guerrilla Girls

Recepció original: 20 d'abril de 2016

Acceptació: 06 de febrer de 2017

Publicació: 27 de juliol de 2017

El 30 de gener del 2015 el Matadero de Madrid inaugurava una retrospectiva del grup d'artistes feministes anomenades *Guerrilla Girls*, en actiu des de l'any 1985¹. L'exposició va ser una compilació de gairebé la totalitat d'esdeveniments que ha protagonitzat des de fa 30 anys aquest col·lectiu d'artistes nord-americanes i que s'inscriuen en l'òrbita del «feminist art». En els seus cartells i *performances* apareixen sempre ocultes sota la màscara de goril·les i amb noms ficticis (sovint de dones rellevants ja mortes), amb la intenció de denunciar l'oblit i la despersonalització que pateixen encara avui les dones en el món modern. Més concretament, s'han presentat com «la consciència del món de l'art», i des de la perspectiva de l'activisme polític han denunciat la discriminació que pateixen les dones també dins d'aquest món: contra la creença popularment estesa que l'art és un àmbit d'avantguarda social i lliure de discriminació, han denunciat el seu caràcter sexista i conservador. Per les Guerrilla Girls l'enemic és l'anomenada «institució art» –tal com l'entenen, per exemple, Peter Bürger (1996, p. 40; p. 70 i següents) i Cristoph Menke (1997, p. 13-20)–, és a dir, aquella concepció forjada al segle XIX segons la qual l'obra d'art és un àmbit autònom respecte de la societat perquè està sorgida de la potencialitat d'un «geni» completament atemporal. Tot el contrari, les Guerrilla Girls defensen (com també ho fa la crítica d'art nord-americana Griselda Pollock) que l'art és un producte social i històric i, com a tal, és també performatiu i constituït d'ideologia, i no només una mera «il·lustració» d'ella. Per això, la crítica feminista vol propiciar un canvi en el món de l'art i alhora en la realitat i els discursos dominants que els genera.

(*) Doctora en Filosofia per la Universitat de Barcelona, professora d'ensenyament secundari a l'escola pública; especialista en temes d'Estètica i autora de diversos articles d'història de la Filosofia. Adreça electrònica: eov43@telefonica.net

(1) Aquest text correspon a la intervenció de l'autora en el Seminari «Cos i educació: conceptes, discursos i narratives», que va tenir lloc el 16 de febrer de 2016 a la Facultat d'Educació de la Universitat de Barcelona.

Figura 1. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*

Font: Recuperat de www.guerrillagirls.com

Aquest cartell de l'any 1989 servirà com a fil conductor de la nostra reflexió: «Les dones han d'estar despullades per entrar al Metropolitan Museum?» Més que l'oblit sistemàtic que pateixen les dones-artistes (menys del 5% dels artistes exposats en les seccions d'art modern són dones), m'interessa posar l'accent en el fet que la immensa majoria dels nus que trobem als nostres museus (el 85%) són femenins (i no només al Metropolitan, aneu al MNAC i ho comprovareu). Per tot plegat, crec que val la pena preguntar-se: per què les dones ens hem de despullar per entrar en un museu i de retruc en la història de l'art? La resposta potser és ben senzilla: perquè d'altra manera gairebé no existim per l'imaginari artístic masculí; per l'univers simbòlic de l'artista i de la societat en què es genera el seu art la dona és sobretot un cos-despullat-per-ser-mirat (que no pas admirat), amb tota la càrrega de violència implícita que això comporta. Mirar, i amb la mirada despullar; i despullant cosificar; i cosificant posseir: aquesta és la lògica implacable que opera en les obres d'art que han retratat el nu femení. Com diria Walter Benjamin (1996), el «contingut de veritat» de les obres artístiques que han representat el cos de les dones (despullades) és la «violència» que impregna també tota la cultura occidental (fins al punt que avui des d'una pràctica feminista se la defineix amb l'expressió contundent de «cultura de la violació»).

Una altra obra molt coneguda que reflecteix i denuncia aquesta mateixa lògica és la de Barbara Kruger (també de l'any 1989): «Your body is a battleground», una bona metàfora de com sobre la representació del cos de la dona es lliura una batalla estètica, comercial i ideològica. Un text inequívoc projectat sobre un rostre de dona partit per la meitat, que expressa una feminitat escindida entre el que vol ser i el que li fan ser, entre l'autorrepresentació necessària per a qualsevol subjectivitat (positiu fotogràfic) i el risc

de la seva manipulació sexista (el negatiu). Aquesta escissió interna és precisament la metàfora de la violència que s'exerceix sobre la seva imatge.

Deia el sociòleg Pierre Bourdieu (2000, p. 104 i següents) que la violència és un fenomen que arrela en l'ordre simbòlic (patriarcal i androcèntric), que està present en totes les formes de poder (polític, econòmic, social i ideològic), i la seva pervivència es deu al fet d'haver-se difós com un *factum* i un destí essencial (quan de fet fóra un fenomen històric i, per tant, perfectament modificable). Per tant, podríem dir que aquesta violència ha impregnat també les representacions artístiques de la feminitat (si no és que aquestes han col·laborat encara més a institucionalitzar-la). Però aquesta violència no només és «estètica», sinó que es tracta d'un tret essencial de la constitució filosòfica del jo, de la identitat i de les relacions humanes en la societat occidental. És a dir, si la violència està en l'art és perquè està en tot l'imaginari occidental, i ho està perquè la filosofia (forjadora dels paradigmes mentals) l'ha propiciat arreu. Vivim en una llarga tradició filosòfica que ha pensat la subjectivitat (sobretot la masculina) i la intersubjectivitat (en especial amb les dones) sota el model de la imposició i de la força; un jo poc respectuós amb l'alteritat, que no ha pogut/sabut establir-hi lligams que no passin també per l'ús de la força i la voluntat de dominar. En efecte, la història de la filosofia es pot llegir com la història del «subjecte il·lustrat» (el masculí), que s'ha identificat únicament amb la racionalitat, que ha fet de l'autoconsciència el senyal únic de la seva identitat, que ha pensat el món a base de conceptes lògics, abstractes i universals que han uniformitzat i homogeneïtzat la diversitat dels individus que componen el real. Per tal de mantenir aquest ordre, el jo no ha dubtat a forçar tot el que l'amenaça, com és ara l'heterogeneïtat que representen tant la natura/cos (per irracional) com la diferència que l'amenaça des dels altres. Per tant, la violència ha estat el *leitmotiv*, una característica ontològica central del pensament occidental: des dels entotsolats «coneix-te a tu mateix» socràtic i l'*ego cogito* cartesià, passant per l'intent frustrat del subjecte absolut hegelian (l'amo) per imposar-se dialècticament sobre l'altre (l'esclau), o també en la mirada que cosifica el proïsme de l'existencialisme sartrià. Tot plegat un exercici mental no exempt d'una certa «brutalitat intel·lectual».

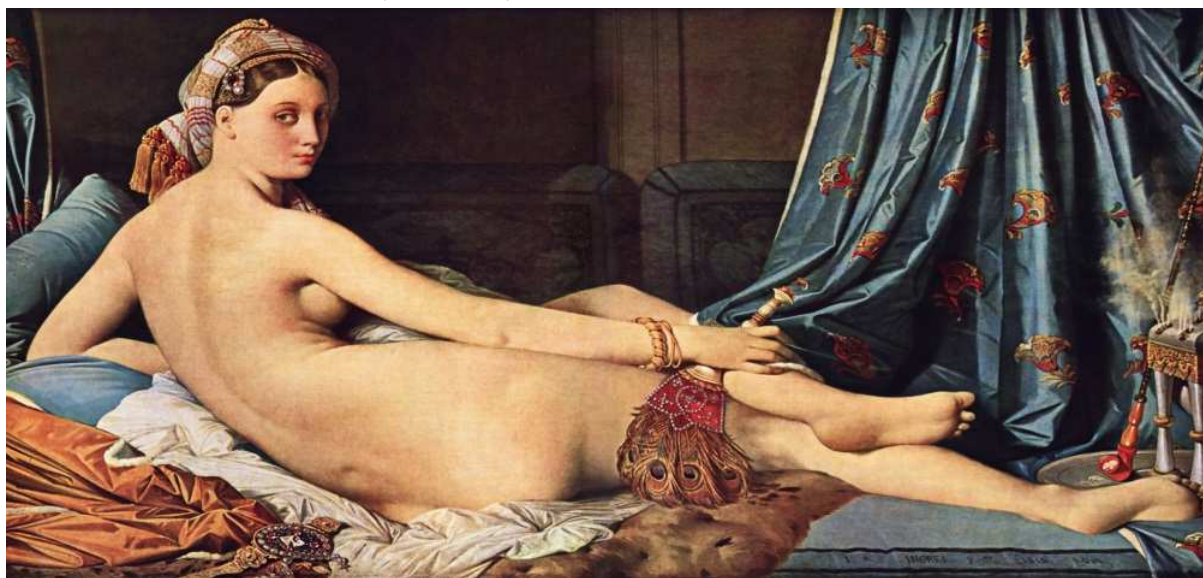
Això mateix és el que molts filòsofs, en els últims anys del segle XX, han criticat, tot qualificant aquesta subjectivitat de «totalitària». Martin Heidegger, Walter Benjamin, Emmanuel Lévinas, Hannah Arendt, Simone Weil, els pensadors de l'Escola de Frankfurt o Michel Foucault..., tots han denunciat (des de diferents perspectives) la construcció d'aquest jo que assimila i domina la natura i el cos a cops de martell racional i científic, que usa la violència amb un mateix i amb els altres, perquè l'entén com un mode «normal» de relació. Horkheimer –sempre més clar pel que fa a les dones que no pas Adorno– sosté que la dona (juntament amb el jueu i l'indígena) és objecte de domini violent per part de la voluntat il·lustrada perquè porta «l'estigma de la debilitat». Tanmateix penso que és més apropiat atribuir-li «l'estigma de l'alteritat i la diferència», perquè la dona és *l'altra absolut*: en ella es sintetitzen els dos «enemics» de la raó il·lustrada: la naturalesa/cos i la diferència que són els altres (les altres). D'aquí que les relacions intersubjectives amb ella siguin també les més conflictives.

Deixem un moment la filosofia i tornem a l'art, perquè si la primera ha obviat aquesta violència ontològica amb les dones, l'art tindrà la virtut de fer-la visible. Fem un parèntesi i situem-nos al Louvre a l'estiu del 2000. Régis Michel comissariava una exposició d'obra gràfica i pictòrica titulada *Posséder et détruire*, en la qual es volia posar de mani-

fest la «violència ontològica de l'art occidental», que es fa palesa especialment en les obres que representen les dones i el sexe. El mateix Michel, en l'esplèndid catàleg que acompanyava l'exposició, sosté dues tesis al voltant del fenomen: (tesi 1) l'art occidental és d'essència misògina (tal com ho és la societat que el genera); (tesi 2) quan l'art occidental representa les dones (i la sexualitat, que li és consubstancial) ho fa pel mode de la violència: violacions, raptos, relacions sadomasoquistes, tortura, sofriment...i sempre amb el cos de dona despulat i exposat. De la síntesi d'ambdues es dedueix que l'art occidental ha presentat la imatge de la feminitat sota l'equació que relliga «dona-sexe-violència». Els exemples que exposa Michel són d'una evidència inqüestionable: *El rapt de les Sabinas* de David, la *Desdémona* de Delacroix, la multitud de dones violentades a Géricault, etc. Tanmateix els exemples que proposo són més subtils perquè la violència s'amaga sota l'aparença de la contemplació desinteressada de la bellesa.

Es tracta d'una petita mostra de nus femenins de la pintura europea, un gènere recurrent en totes les èpoques i autors, que comença amb la revolucionària *Venus adormida* de Giorgione (1507-1510), explícitament eròtica, i en tant que adormida sexualment disponible. I continua amb algunes de les seves múltiples reinterpretaions: la *Venus d'Urbino* de Tiziano (1538), amb el gos adormit com a símbol de la seva escassa fidelitat; la *Susanna al bany* de Tintoretto (1550) –tema bíblic objecte també de múltiples versions–; la descarada *Maja despullada* de Goya (1790-1800); la *Gran Odalisca* d'Ingres (1814), idealització orientalitzant de les Venus anteriors que representa l'espai d'alliberament eròtic davant la rigidesa moral del segle XIX; la *Bacant reclinada* de Trutat (1844), amb la presència inquietant d'una figura masculina gegantina que emergeix de les ombres del quadre; la descarada prostituta que és l'*Olimpia* de Manet (1863); la misèria gitana oferint-se com a mercaderia sense culpa ni complexos a la *Carmen Bastián* de Fortuny (1870) o la *Musa gitana* de Julio Romero de Torres (1908); i finalment el *Nu rosa* de Matisse (1935), depuració de les odalisques decimonòniques on la dona rosa de corbes rotundes encaixa amb prou feines enmig d'una quadrícula de peces blaves, metàfora de la racionalitat masculina.

Figura 2. Ingres, *La Gran Odalisca*



Font: Musée du Louvre (París)

En totes les obres veiem una iconografia repetida durant segles a la història de l'art, on apareix una model reclinada i nua, la manifestació artística del «cos cultural», del cos tal com els codis culturals el normativitzen, el mostren, el limiten, el controlen segons les estructures socials dominants (Foucault *dixit*). El cos de la model és aquí un «objecte visual» disposat de manera que satisfaci el desig de bellesa (i sexual) de l'autor-espectador i, pel mateix motiu, és la superfície pictòrica on es llegeix i es codifiquen les relacions socials de domini i violentes que l'art també exerceix sobre la dona. De la mateixa manera, en aquestes representacions del cos femení es condensa tota l'oposició a la Il·lustració: el nu femení com a manifest estètic de la natura, l'irracional i el desig carnal, *l'altra absoluta* respecte de la raó, la consciència, l'espiritualitat i el control de si i dels altres.

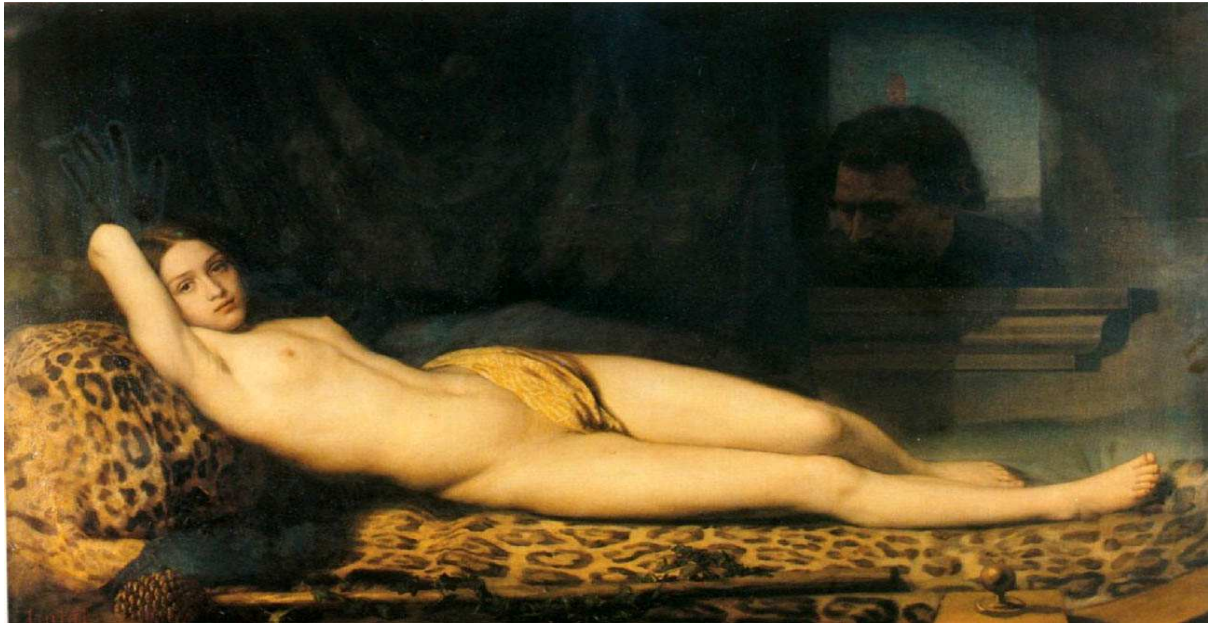
Aquesta iconografia posa de manifest que es tracta d'un «art d'homes, fet per homes, i pel desig dels homes», en el qual la dona accedeix a la subjectivitat (problemàtica?) sota el model de la mirada masculina, que la despulla per cosificar-la i «embellir-la». Tanmateix, hi ha fenòmens que per efecte de la inflació passen desapercebuts, i aquest em sembla que és el cas de la violència simbòlica que està present en aquests nus femenins: n'hi ha una sobreabundància tal en l'art que, paradoxalment, la nostra mirada ja no la veu ni sap reconèixer-la. Davant d'aquest «hàbit [que] ens torna cecs», Michel (2000, p. 22) demana que no cedim al que anomena el «terrorisme de les obres d'art» que ens acostuma a practicar una mirada esbiaixada i selectiva, sovint embellidora i només tècnica davant de la nuesa femenina, una pretesa objectivitat en la mirada que aleshores ens impedeix de percebre-la en el seu «contingut de veritat»: la violència. Dit de manera més concreta: l'art sol reproduir «un clixé totalitari» (com diria l'Escola de Frankfurt), és a dir, repeteix un mateix tòpic de manera irreflexiva, automàtica: l'estereotip de la bellesa del nu femení, sense adonar-se que amb això normativitzem un discurs violent segons el qual ser-dona (identitat femenina?) significa ser-cos a disposició de la mirada masculina.

Ara proposo que tornem a les obres anteriors per tal de fer una «fenomenologia feminista de la mirada», i analitzar el curiós joc de mirades que hi ha en aquestes obres que presenten la «bellesa» de la nuesa femenina. En totes elles, l'autor-espectador mira la model despullada, però alhora aquesta li retorna la mirada. Hi veiem el desig de «mirar» (1), però també la necessitat de «ser-mirat» (2).

1. «Mirar» com a estratègia per posseir d'un jo *masculinum tantum*, perquè tant l'artista com l'espectador ideal són homes. Es tracta de subjectes d'autònoms que s'autoafirmen en la seva acció de mirar («miro, per tant existeixo», diríem parafrasejant a l'artista Claude Cahun); que amb la seva mirada redueixen la dona a pur cos i s'apropien de l'objecte mirat a mode d'espectacle visual a la seva disposició. És el que el crític John Berger anomenaria «una manera de veure» (Berger, 2000) fonamentalment masculina, una «mirada cultural» que fa de la dona un «cos cultural» heteronormat i objecte de violència estètica i social. En les obres esmentades, n'hi ha quatre en què la model està doblement sotmesa a la mirada masculina: des de fora del quadre, per l'espectador (idealment un home) i des de dins de l'obra mateixa per la presència (directa o interposada) de la figura masculina. Es tracta de *La Susanna* de Tintoretto pels vells que l'assetgen libidinosament des d'un racó; *la Bacant* de Trutat per l'inquietant bust masculí que surt de la foscor i sembla a punt d'abraonar-s'hi; la criada negra de *l'Olimpia* de

Manet que sosté el ram de flors del client que espera i que amb la mirada sembla demanar-li el seu consentiment; i finalment, la *Musa Gitana* de Julio Romero de Torres que està acompanyada per un guitarrista flamenc que ens mira de reüll i que representaria el desig masculí.

Figura 3. Trutat, *Bacant reclinada*



Font: Musée d'Orsay (París)

En aquestes quatre obres el cos de la dona es veu doblement cosificat i posseït per la mirada del desig masculí. Tot plegat una mostra de la violència ontològica que impregna l'art i un desig de mirar per posseir que podem analitzar de nou des de la perspectiva de la filosofia. Són prou conegudes les pàgines de *L'èsser i el no-res* en les quals Sartre (1979, p. 333; p. 337-339; 385) du a terme una fenomenologia de la mirada, en tant que instrument d'aproximació precognoscitiva a l'altre. Sartre fa palès que la construcció de la subjectivitat passa per la intersubjectivitat: el jo es descobreix sempre en contacte amb el proïsme; i això sempre s'esdevé en el si d'una relació dialèctica i problemàtica, perquè en la mirada que llenço sobre l'altre, em descobreixo com a subjecte i redueixo a l'altre a ser el meu objecte (quan el miro); però inversament, en la mirada que l'altre disposa sobre mi reconec el seu ser-subjecte i a mi només com el seu objecte. D'aquí que la relació intersubjectiva aparegui sempre com una lluita, perquè des de l'horitzó d'una mirada essencialment objectivant només podem experimentar el nostre ser-per-altre com una mena de possessió (en la seva mirada). El problema és, per tant, saber com puc recuperar la meua subjectivitat sense retornar al solipsisme, és a dir, sense prescindir del proïsme que sóc originàriament. Aquí apareix l'estratègia de la *negació de l'altre*, mitjançant la qual intercepto la seva mirada-objectivant, retornant-la-hi i objectivant-lo al seu torn (reduint-lo a la condició d'esclau hegeliana). I això és el que les obres analitzades abans realitzen: una cosificació de l'altra que es du a terme en la forma de la representació d'un cos de dona despullat, exposat, vulnerable en la seva nuesa i sempre disponible a la meua mirada, contra la qual no hi ha defensa possible.

2. Però hi ha una agonia paradoxal en tot aquest joc de mirades, perquè tant l'artista com l'espectador necessiten al seu torn «ser-mirats» (i reconeguts com li calia a l'amo hegeliana). Fixem-nos que la model del quadre sempre mira directament als ulls

de l'autor-espectador. Per què? Tornem a la filosofia que ens explicava l'essència totalitària de la racionalitat occidental. L'ésser humà es definia com un subjecte plenament conscient de si, que recrea el món amb els seus conceptes per tal de reconèixer-se a si mateix en tot allò que pensa i representa; en definitiva, un subjecte violent que es proposa reduir l'altre/a a objecte i dominar-lo amb tots els mitjans teòrics, pràctics i estètics al seu abast. Però el problema que amenaça a aquest jo narcisista reclòs en la immanència és el solipsisme radical i la impossibilitat de realitzar autèntiques relacions intersubjectives, quan de fet necessita del reconeixement dels altres per poder afirmar la seva identitat, perquè: de què em serveix posseir un cos de dona (ni que sigui *in effigie*, en la seva representació) si ella no em reconeix el dret a aquesta possessió? Per això, en les obres analitzades és essencial que l'autor-espectador es vegi reconegut en la mirada de l'altra, que «sigui-mirat» per la model, perquè només així es veurà reconegut en la seva existència. El jo masculí diu: «Em miren, per tant existeixo», i la dona del quadre li retorna la mirada perquè ho necessita, perquè sinó ni l'artista ni l'espectador no serien reconeguts en la seva identitat com a subjectes. La paradoxa d'aquestes obres és que no és tant la dona la que necessita ser-mirada per existir (perquè a l'obra d'art ja se l'ha despullada de tota subjectivitat i se l'ha representat només com a cos/objecte disponible/visible), sinó que és l'home el que necessita que la dona el miri per reafirmar-se en la seva identitat, per confirmar-lo en la seva presència com a observador («mirador» o *voyeur*).

Per deixar del tot clar aquest «narcisisme» ontològic del jo masculí que opera en l'art, podem fixar-nos en un conjunt d'obres clàssiques, on a més de tots els elements esmentats fins ara apareix constantment un objecte clau: un mirall. Ens referim a les múltiples versions de les Venus emmirallades: des de *La Venus del mirall* de Tiziano (1555), a la del Veronese (1570?), la de Rubens (1612) o la definitiva de Velázquez (1647-1651).

Figura 4. Rubens, *La Venus del mirall*



Font: Liechtenstein Museum (Viena)

La presència del mirall no és gens banal, perquè la tradició l'ha fet el símbol de la «vanitat» femenina: la dona es mira a si mateixa i s'admira impúdicament de la seva bellesa i nuesa. Aquesta interpretació Berger (2000, p. 59) la considera «hipòcrita i moralitzant», en la mesura que és el pintor-espectador qui la despulla per gaudir mirant-la i

després, posant-li un mirall a les mans, condemna en ella el que ell mateix estaria fent. Sense negar aquesta interpretació, proposo una altra direcció hermenèutica en la qual aquestes Venus clàssiques posen en obra la que es podria anomenar «l'estratègia del mirall», on la mirada masculina usa la dona com a mirall per cercar-hi el seu reconeixement. Perquè, qui és mirat en realitat en aquestes obres? Des del mirall, les Venus no es miren mai a si mateixes (no és pas la vanitat el que les fa contemplar-se), sinó que els seus ulls es dirigeixen de nou i des del mirall a l'autor-espectador; per tant, és l'home qui cerca aquí (i arreu) el seu reconeixement, la seva identitat a través del domini de la mirada de l'altra. I en aquest procés «especular», l'altra es considera un mirall neutre, passiu, heterònom i sense cap entitat que pugui resistir els «projectes totalitaris» del subjecte masculí. El mite del jove Narcís que s'enamora de la seva pròpia imatge és la millor metàfora d'aquest jo (masculí) *entotsolat*: tancat en el cercle de la immanència, cerca el reflex de la seva pròpia subjectivitat en la mirada de la dona com a mirall (i a través del mirall) que li retorna i li confirma la seva identitat. Es tracta d'una nova manera de posar en obra aquell «em miren, per tant existeixo» que mostra més aviat el narcisisme masculí i no pas la vanitat femenina.

Finalment, després d'aquestes anàlisis podríem pensar que l'art contemporani s'ha alliberat d'aquesta mirada «violenta»; que la «institució art» (la que ha «institucionalitzat» i consagrat la bellesa del nu femení) i que dota a l'art de total autonomia envers la vida, perquè el concep com un àmbit privilegiat en el qual es resoldrien totes les contradiccions i tensions de la societat –després de les avantguardes– és ja cosa del passat. Desgraciadament no és així, i de nou són les Guerrilla Girls les que s'encarreguen de denunciar-ho. Des dels seus cartells proposen repensar i combatre l'art (seriós) que és ideologia, però també critiquen la que ha impregnat l'art de masses (amb una segona versió de l'Odalisca que porta la llegenda: «Les dones han d'estar despullades per sortir en el vídeos musicals? Mentre que el 99% dels homes hi apareixen vestits!»). Els vídeos musicals en són un exemple espectacular, perquè han incorporat sense cap pudor el «clixé totalitari» que impedeix veure la càrrega de violència que hi ha en les obres d'art que aborden el nu femení; una representació artística on es prioritza la bellesa formal i així s'emascara l'opressió real. Adorno deia que «l'art bell és art trist» perquè, en aquest cas, mistifica la realitat i oculta les relacions violentes i de poder pròpies de l'ordre patriarcal. Doncs bé, l'art de consum de masses és una art summament trist, perquè institucionalitza *ad nauseam* la bellesa del cos femení (ara en moviment).

M'agradaria acabar amb un experiment que proposa John Berger (2000, p. 74) i que té la virtut de fer visible la violència que amaga la bellesa del nu artístic femení: imaginem per un moment que el cos representat a aquestes obres és el d'un home, en la mateixa posició eròtica explícita, amb el cos nu exposat i a disposició de la mirada de l'espectador. Per aconseguir-ho, haurem de retorçar i violentar molt la nostra mirada, haurem de prescindir de segles de mirades alienades i ens caldrà superar un grau elevat de perplexitat... Només aleshores és quan el «contingut de veritat d'aquestes obres es fa manifest amb una estranyesa que esquerda la mirada institucionalitzada. I si no ho aconseguim, perquè les nostres pre-comprensions culturals i prejudicis heretats n'impedeixen la transposició, l'artista nord-americana Sylvia Sleigh ens dóna un cop de mà amb la seva obra *Nu imperial: Paul Rosano* (1977).

Figura 5. Sylvia Sleigh, *Nu imperial: Paul Rosano*



Font: Rowan University Art Gallery (New Jersey)

Una paròdia de les obres que hem estat analitzant, perquè implica la inversió de la situació clàssica en tots els nivells: no només perquè aquí l'autora és una dona-artista, sinó perquè també l'home és l'espectacle i la dona l'espectadora ideal. I això sí que resulta xocant.

Referències

- Benjamin, W. (1974) *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona, Editorial Gedisa (1996).
- Berger, J. (1972) *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili (2000).
- Bourdieu, P. (1998) *La dominación masculina*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Bürger, P. (1983) *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor (1996).
- Menke, Ch. (1991) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, Visor (1997)
- Michel, R. (2000) *Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Sartre, J.-P. (1943) *El ser y la nada*. Buenos Aires, Editorial Losada (1979).

Arte en cuerpo de mujer

Resumen: Este artículo propone que rehagamos un camino: el de nuestra mirada sobre el desnudo femenino. ¿Qué vemos cuando miramos cualquier obra pictórica de un desnudo femenino? En una temática tan clásica, recurrente en las formas y estereotipada en el contenido que se representa, hay sin embargo una dosis de *violencia* que se esconde a la mirada del autor/espectador. Y esto se debe a que el canon estético (y la filosofía de la identidad masculina subyacente) se ha constituido desde una perspectiva de género fundamentalmente «en masculino». El artículo quiere que volvamos a mirarnos estas obras y hagamos crítica de arte, en el sentido de Benjamin, con el objetivo de buscar este «contenido de verdad».

Palabras clave: estética, mirar, ser-mirado, desnudo femenino, violencia, género, Guerrilla Girls

Quand l'art épouse le corps de la femme

Résumé: Cet article invite le lecteur à faire un chemin en arrière : celui de notre regard sur le nu féminin. Que voit-on quand on regarde un tableau représentant un nu féminin ? Cette thématique, parmi les plus classiques, récurrente dans les formes et stéréotypée dans le contenu représenté, renferme pourtant une bonne dose de *violence*, contenue dans le regard de l'auteur/spectateur. Cela est dû au fait que le canon esthétique (et la philosophie de l'identité sous-jacente) a été défini dans une perspective de genre essentiellement « au masculin ». L'article vise ainsi à attirer de nouveau notre regard sur ces œuvres et à en faire la critique d'art, au sens benjaminien du terme, afin d'y rechercher ce « contenu de vérité ».

Mots clés: Esthétique, regarder, être-regardé, nu féminin, violence, genre, Guerrilla Girls

Art in a Woman's Body

Abstract: This paper proposes that we reconsider how we gaze upon the female nude. What do we see when we look at any pictorial work of a female nude? In the midst of such a classical subject representing recurrent forms and stereotypical content, there is also a certain measure of *violence* concealed in the gaze of the artist and viewer. And this is because the aesthetic canon (and the underlying philosophy of identity) has been constituted from a gender perspective that is fundamentally "male". The paper asks us to look again at these works and be critical of art, in Benjamin's sense, in order to seek this "truth content".

Keywords: aesthetics, seeing, being seen, female nude, violence, gender, Guerrilla Girls