



*gasmó
nagen*

Elena Cortés

El orgasmo en imagen

Elena Cortés

un trabajo dirigido por la Dra. Sara Vilar

Valencia, septiembre 2012

*Producción artística inédita acompañada
de una fundamentación teórica.*

*Máster Oficial en Producción Artística,
Facultat de Belles Arts de Sant Carles,
Universitat Politècnica de València*

a Chavo,

En el fondo, la percepción es un evento cognitivo. Lo que vemos no es simplemente una función de lo que tomamos del mundo, sino de lo que pensamos de ello.

Elliot W. Eisner, El arte y la creación de la mente.

Mamá, Papá, Rafael, Isabel, Sara, Carolina, Ester,
Pepe, a todos aquellos que han participado en este
proyecto y en especial a Ovidi.

Gracias,

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

I. REFERENCIAS CONCEPTUALES 17

¿Porque la condena sexual? 19

1. Erotismo. Lo sexual en el ser humano 21

1. 1. El cuerpo. Apreciaciones 23

1. 2. Arte erótico y pornografía, ¿dos opuestos? 25

1. 2. a. Pornografía. Breve apunte 27

1. 2. b. Publicidad. Su relación con el arte y la pornografía 27

1. 2. c. La imagen pornográfica como referente en la obra artística: Thomas Ruff. La ceguera que incita; Ghada Amer. El respunte que pinta; Marlene Dumas. La mancha que dialoga 34

2. La imagen construida de la sexualidad femenina. Repaso y relación sobre los conceptos imagen-sexo en lo femenino 45

2. 1. La comunicación. El apoderamiento de la imagen 46

2. 1. a. Revisión de la idea de imagen 47

2. 2. b. La imagen, la mirada y el conocimiento 49

2. 2. Breve repaso sobre la configuración de la imagen (sexual) femenina desde la pintura europea al óleo hasta su influencia en los estereotipos publicitarios 50

2. 2. a. El desnudo femenino en el arte 51

2. 2. b. Estereotipos femeninos. Estereotipos publicitarios herederos de los artísticos 52

2. 3. La fotografía y la difusión del deseo sexual (y su relación con el erotismo) 58

3. La tecnología del orgasmo. Punto clave y de relación: Rachel Maines y Shere Hite 63

II. OBRA PLÁSTICA 73

La unicidad de la imagen 75

1. Obra previa: *Seducción de lo prohibido; Aura; Pausa* 77

2. El orgasmo en imagen 87

2.1. Series *Petite mort* 92

2. 1. 1. Serie I *Petite mort* 93

2. 1. 2. Serie II *Petite mort* 95

2. 2. *Picardía* 108

2. 3. Postal three: *Trouvées* 110

2. 4. *La sonrisa de ellas* 116

III. CONCLUSIONES 133

IV. BIBLIOGRAFÍA 139

INTRODUCCIÓN

Esta investigación nos ha unido un poquito más a la realidad, a la vida cotidiana que nos rodea; nos ha ayudado a comprender a nuestras abuelas, madres, amigas y desconocidas. A entender porqué hacemos lo que hacemos, pensamos como pensamos, dejamos que pasen unas cosas y no otras, en definitiva a sentir lo que sentimos y a vivir como vivimos.

Comencé leyendo un libro sobre la Historia de la ropa interior femenina y terminé leyendo testimonios de mujeres que hablaban de su sexualidad.

Primero aprendí que la ropa era diseñada por hombres, para el placer de los hombres. Luego aprendí que las pinturas eróticas eran pintadas por hombres para deleite de los hombres. Seguí aprendiendo...

Cuando no había pornografía, los hombres pintaban retratos de mujeres desnudas. Cuando no había publicidad, los hombres pintaban en sus cuadros estereotipos femeninos que marcaban la mujer ideal. Cuando se democratizó la fotografía y con ella la pornografía, ésta siguió produciéndose por hombres y para hombres. Cuando surgió la publicidad, la pintura le cedió su papel propagandístico, la autoridad ejecutora y el contenido. Y así se popularizó la marca "Mujer", se creó un imaginario estético y conceptual que educaba la mirada sexual y se condujo a un entendimiento erróneo del sexo; una comprensión masculina del placer.

La necesidad de codificarlo todo, hace que sea inevitable un soporte escrito de cualquier tipo de actividad práctica. Por ello desdoblamos la idea de la cual surge *El orgasmo en imagen*. Aún siendo principalmente un proyecto práctico, analizamos los puntos en los cuales nos hemos apoyado para realizarlo y el argumento esencial del que parte la necesidad ineludible de trabajar artísticamente el orgasmo femenino (pretexto de toda imagen producida en este proyecto).

Una investigación teórica y práctica de las artes visuales dónde el objetivo final es trasladar una imagen mental a una tangible. Ambas partes, teoría y práctica, se han ido formando paralelamente, alimentándose una a otra.

Este trabajo, pretende investigar la sexualidad, concretamente la sexualidad femenina. Averiguar cual es la mirada de las mujeres frente a su propia sexualidad; qué significa para ellas, qué sienten, cómo disfrutan... Examinar el punto de vista desde el cual se ha trabajado la imagen (sexual) de la mujer en el arte, repasando la pintura tradicional al óleo y supervisando conceptos como el arte erótico, la pornografía, la publicidad y la fotografía. También hemos querido interactuar con mujeres dispuestas a hablarnos del orgasmo; analizar sus testimonios e interpretarlos para expresarlos plásticamente, profundizando al mismo tiempo en los aprendizajes técnicos adquiridos durante el Máster en Producción Artística.

En ningún momento, se ha pretendido conocer toda la práctica artística acerca de este tema, ni abarcar todos los posicionamientos que ha habido a lo largo de la Historia, ni en el arte ni en cualquier otra disciplina. El proyecto se ha fijado más bien, en conocer el orgasmo femenino; en una búsqueda conceptual y técnica, que nos permitiese proyectar plásticamente las explicaciones de mujeres, que describían lo que sentían al tener un orgasmo.

Este estudio, parte del concepto *erotismo* y plantea una definición más concreta en relación a sus límites. Una revisión de lo que se ha considerado erótico y la influencia que esto ha supuesto en la sexualidad femenina. Para ello analizamos paso a paso nociones como el cuerpo, la pornografía, los estereotipos, la imagen, la publicidad... Destacamos algunos referentes artísticos que inciden en la utilización de imágenes pornográficas para crear su obra y de los cuales nos hemos inspirado para componer la nuestra. También listaremos rápidamente otros referentes artísticos que han sido de gran ayuda en nuestra investigación pero que por tratarse de un Trabajo Final de Máster no hemos creído conveniente desarrollar. Igualmente decir, que seguro muchas referencias han quedado fuera de este texto. Así mismo, antes de adentrarnos en la práctica artística, nos detendremos más extensamente en dos libros que han marcado e impulsado nuestro trabajo: *La tecnología del orgasmo: La histeria, los vibradores y*

la satisfacción sexual de las mujeres de la autora Rachel Maines y *El Informe Hite* de Shere Hite.

Analizando todos estos parámetros, se ha investigado cómo desde el arte, se ha difundido un retrato femenino que ha sido aprovechado para caracterizar la sexualidad de la mujer; y se ha comprendido cómo la visión androcéntrica de la sexualidad (la penetración como símbolo del placer sexual) ha condicionado la expresión artística.

El trabajo titulado *El orgasmo en imagen*, se compone de dos partes. La primera “Referencias conceptuales” trata precisamente de todas las referencias que hemos ido recogiendo a lo largo de todo este tiempo. Partiendo de la pregunta *¿Porqué la condena sexual?*, vamos tejiendo un discurso que nos ayuda a comprender cual es la posición de la imagen femenina frente a esta represión sexual.

Esta primera parte, distribuída en tres capítulos, se hace cargo de contextualizar lo que seguidamente veremos en la segunda parte. En un primer capítulo, introducimos los conceptos que servirán de base a nuestra investigación y hablaremos de tres referentes que se sirven de la imagen pornográfica como excusa para crear: Thomas Ruff, Ghada Amer y Marlene Dumas. En un segundo capítulo, analizamos brevemente el significado de imagen (mental y creada) introduciendo así una característica fundamental que se manejará en la obra práctica. Concebiremos igualmente la difusión que se ha hecho de la imagen femenina, desde la pintura tradicional al óleo hasta la publicidad. Por último, en un tercer capítulo hablaremos de dos referentes literarios (Rachel Maines y Shere Hite, citados anteriormente) sin los cuales este proyecto no hubiera sido posible.

En la segunda parte del trabajo “Obra plástica”, fijamos toda nuestra atención en el desarrollo práctico que hemos llevado a cabo durante este tiempo. A modo introductorio, puntualizamos el concepto de “unicidad” que nos caracteriza por detener el tiempo en nuestras piezas, por reunir toda la sexualidad en el momento del orgasmo. Seguidamente repasamos parte de la obra previa que nos ayudará a contextualizar nuestro quehacer artístico posterior. Finalmente en cuatro puntos, explicamos más extensamente cada una de las piezas seleccionadas para esta investigación. Partiendo de las series *Petite mort I* y *Petite mort II*, iremos depurando el trabajo (tanto el concepto como la técnica) con las piezas *Picardía* y *Trouvées*. En último lugar presentaremos el proyecto más personal de toda la práctica artística titulado *La sonrisa de ellas*.

Es cierto que desde hace años se ha investigado mucho acerca de la posición social de la mujer y aunque parezca un tema muy estudiado, creemos que aún guarda

muchas sorpresas. De hecho hace muy poco se estrenó en los cines *Hysteria* de Tanya Wexler, una película que lleva a la gran pantalla la historia de muchas mujeres que vivieron sus orgasmos en salas médicas. Así pues este proyecto pretende ir un poco más allá, descubrir al lector nuevas intrigas que van más allá de lo conocido.

Sin más pretensión que la de aprender cada día un poco más y pasarlo bien, comenzamos con esta historia.

I.

REFERENCIAS

CONCEPTUALES

¿Porque la condena sexual?

No se sabe con certeza cuales fueron los orígenes de la represión sexual pero podemos concretar algunas hipótesis que servirán como punto de partida a este proyecto.

Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*, nombra tres posibles causas. La primera defendida por el etnólogo E. A. Crawley, sugiere que la necesidad de defender el grupo (o sea la sociedad), es el origen del tabú sexual. La segunda citada por Lévy-Strauss, atribuye la represión sexual a la prohibición del incesto. Y la tercera nos recuerda que en la tradición Platónica, antes de la cristiandad, cuerpo y alma se oponían profesando que uno era cárcel del otro. Así cualquier deseo azoraba la paz del alma “cuya pureza se conseguiría liberándose de la esclavitud y necesidades del cuerpo.”¹

Todas ellas recalcan un punto clave que las convierte en válidas por igual e incluso complementarias. Crawley señala la importancia del **grupo** es decir del ser sociable que vive en colectivo; Lévy-Strauss por su parte se cuestiona la **prohibición** que es indudablemente cómplice de cualquier represión. Y Platón **separa el cuerpo del alma**, esto es, el mundo de los sentidos y el de la razón, atribuyendo al primero unas connotaciones negativas y al segundo las positivas.

Las tres, son participes de los argumentos que se utilizarán a lo largo de la historia para proclamar el pecado sexual. Pero quizá, Georges Bataille es el que más se acerca a una razón originaria de la represión sexual pues parte de **la distinción del ser humano como especie**.

¹ BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 32.

1.

Erotismo

Lo sexual en el ser humano

La actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuados y los hombres, pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos.

Georges Bataille²

² BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007, p.15.

De todos los seres vivos, los humanos son los únicos que han hecho del sexo una actividad erótica distinta al fin reproductivo.

No sabemos con certeza cuál es la diferencia entre lo humano y lo animal en lo concerniente al sexo, pero lo que es cierto es que el ser humano es el único ser que ha hecho del sexo un beneficio. Una mercancía que se vende y se compra en cualquiera de sus formas: lencería, revistas, videos, prostitución, objetos sexuales, objetos artísticos... En definitiva el ser humano se diferencia del resto de los seres por el **trabajo**³.

El trabajo condiciona la naturaleza del ser humano anteponiendo la razón sobre el instinto. El control se asienta así en nuestro modo de vida e introduce una contradicción interna: instinto o productividad. El primero es un placer irreflexivo y por tanto inmediato e individual, no existe moral alguna que debata si está bien o mal lo que conduce a un desorden colectivo; en cambio, el segundo no responde al instinto inmediato y esto ayuda a que el desorden colectivo se convierta en orden y por tanto en seguridad. Hablamos pues de un placer retardado, de una mejora de la calidad de vida, que no surge tanto de los sentidos sino del intelecto. Se instaura, por tanto, una organización social en beneficio del trabajo, que condiciona entre otros, la actividad sexual.

Nace y se impone la **prohibición** como herramienta a merced de la razón, para constituir una civilización en la que el tiempo laboral gobierna al lúdico. Pero la prohibición no implica imposibilidad de acto, toda prohibición es posible, puede ser transgredida. La **transgresión** surge como complemento de la prohibición para aliviar las necesidades innatas de la naturaleza humana. "La prohibición no puede suprimir las actividades que requiere la vida, pero puede conferirles el sentido de la transgresión religiosa."⁴ Nos detenemos en esta cita para diferenciar dos percepciones que denomina Bataille;

3 BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007, p.34-35.

Definición del concepto "trabajo" según Georges Bataille: Bataille habla del *trabajo* como algo demostrable gracias a las herramientas encontradas que los hombres del paleolítico fabricaron para "asegurar su subsistencia". A este hecho, le suma que se impusieron (en el paleolítico), una serie de "interdictos" o "prohibiciones" referidas a la actitud para con los muertos, que dejaron igualmente rastros comprobables y por tanto demostrables; y que según él afectaron también a la actividad sexual.

Georges Bataille liga pues el concepto de "trabajo" (para la supervivencia del hombre) con el hecho de tener "conciencia de la muerte" y la "sexualidad contenida". "Salió de esa muda como trabajador, provisto además de la comprensión de su propia muerte; y ahí comenzó a deslizarse desde una sexualidad sin vergüenza hacia la sexualidad vergonzosa de la que se derivó el erotismo". p. 35.

Redefinición del concepto "trabajo" inspirado en Georges Bataille y que ayuda a contextualizar nuestro proyecto: En nuestro proyecto nos acogemos a esta idea de "trabajo" que plantea Bataille pero desde un punto de vista más práctico. Lo utilizamos como elemento diferenciador del ser humano que pretende una supervivencia y mejora de la especie siendo consciente de su propia muerte y que como consecuencia de ello se imponen unas restricciones que alteran la vida "natural" y sexual del ser humano. Lo relacionamos con el concepto de productividad, producir para mejorar la calidad de vida.

4 *Ibidem*, p.78.

una *transgresión religiosa*, es decir *ordenada* u *organizada*⁵ y la contraria a ésta, una *transgresión desordenada*. La primera (*transgresión ordenada*) se implanta como solución a las necesidades propias del ser humano, es aceptada y forma parte del colectivo, se constituye siempre a partir de unas reglas que la organizan. Como ejemplos podemos citar la guerra o el matrimonio. La segunda (*transgresión desordenada*) responde a todo lo que va en contra de cualquier intento de orden social, organización social.

Por todo lo expuesto, podemos apuntar que la sexualidad se ve afectada por unas normas que definen la sociedad civilizada, delimitada por unas prohibiciones y unas reglas que mejoran la productividad y las condiciones de vida. No responde a unos instintos básicos reproductivos sino que éstos son controlados, hay una conciencia sobre ellos. Así es como el sexo en el ser humano se convierte en **sexo pensado**, en erotismo.

1.1. El cuerpo. Apreciaciones

El cuerpo y sus formas de expresión son fruto de una construcción social y cultural en favor de una supremacía del trabajo de la que ya hemos hablado. La concepción del cuerpo no es natural, muy al contrario “todo ello es moldeado culturalmente”⁶, según la sociedad en la que se vive.

Las interpretaciones que se han venido haciendo sobre el cuerpo son muchas y muy variadas. Desde la relación cuerpo-mente, pasando por la creencia (en el cristianismo) del cuerpo como prisión, el cuerpo como objeto, como máquina, como propiedad, hasta el cuerpo como ganancia y/o mercancía dónde se modifica literalmente, para responder a unas demandas de uso⁷.

5 BATAILLE, Georges, *Op. cit.*, p.69. “La transgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social”.

6 U. HEIDT, Erhard, “Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano”, en PEREZ, David (coord.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.46.

7 *Ibidem*, p.52-55.

Esto ha afectado inevitablemente la **conducta sexual** de los seres humanos. Y en una sociedad binaria y androcéntrica como la nuestra, el cuerpo femenino ha sido la parte más afectada. De hecho hasta el siglo XVIII no se consideró como propio, sino que se pensaba a partir del hombre; había una creencia generalizada de que sólo existía un sólo sexo, el del hombre; la mujer contaba con los mismos órganos que él sólo que mal formados al encontrarse dentro del cuerpo y no fuera. La mujer era pensada a través del hombre, era la copia imperfecta de éste; "... la palabra vagina se incorporó al lenguaje europeo hacia 1700), como en las imágenes (no existió una anatomía femenina de la reproducción hasta 1668)..."⁸. De hecho el orgasmo femenino fue denominado paroxismo histérico hasta bien entrado el siglo XX⁹ (más tarde profundizaremos sobre este tema).

"No es éste un fenómeno nuevo y Gombrich ha mostrado, estudiando los problemas anatómicos con que tropezó Botticelli al pintar su famoso nacimiento de Venus, hasta qué punto la pintura del Renacimiento, en manos de hombres como lo sigue estando hoy, desconocía la estructura y proporciones del cuerpo femenino y su «imagen del cuerpo» estaba regida por una autoconciencia masculina."¹⁰

Así es como lo masculino ha dominado lo femenino; se han establecido unos **roles de género**, principalmente a través de la ropa, para crear un orden/control social.

Muchas veces, esta clasificación no concuerda con la sexualidad propia y es cuando nacen otros géneros (travesti, transexual, Drag Queens ...). Pero no vamos a extendernos por esta vertiente. Lo que nos interesa es que persiste un antagonismo hombre-mujer que determina la sociedad y crea unos ideales de belleza que estipulan los ideales sexuales y los **roles sexuales**. Lo veremos más adelante con el orgasmo femenino.

8 G. CORTÉS, José M., "Acerca de la construcción social del sexo y el género", en PEREZ, David (coord.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.66.

9 MAINES, Rachel, *La tecnología del orgasmo: la histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, Barcelona, Milrazones, 2010.

10 GÜBERN, Romà, "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea", en *Anàlisi*, N°9, 1984, Universidad Autónoma de Barcelona

1. 2.

Arte erótico y pornografía, ¿dos opuestos?

Penrose le preguntó a Picasso qué pensaba de la distinción entre erotismo y pornografía, y éste se limitó a decir: “Ah, porqué ¿hay alguna diferencia?”.

Picasso dibujó más de 300 obras de temática sexual en las que muestra el sexo sin disimulos.



1. Pablo Picasso, *Vieil homme drapé, Célestine et fille*, 1971

En el arte, la importancia del desnudo sobre todo femenino, ha generado algunas controversias acerca de los límites entre **arte erótico y pornografía**. El primero, se concreta por tener un componente sexual pero también intelectual; representa la parte aceptada del desnudo, considerándose estético, simbólico y libre de interpretación. Se encuadra, en un sentido tanto literal como metafórico ya que, utiliza el marco como distintivo entre arte y obscenidad; “el sexo debe ser implícito más que explícito para guardar la pareja arte/contemplación intacta y mantener la convencional polaridad del arte y la pornografía.”¹¹ Lo pornográfico, en cambio, manifiesta un único objetivo: excitar. Y es que como hemos venido augurando desde el principio, estas puntualizaciones que oponen los dos conceptos, no son más que el resultado de una sociedad fundada a partir

¹¹ NEAD, Lynda, *Op. cit.*, p.170.

de unas convenciones sobre, sexo, ética, religión, cultura... que varían en el tiempo.¹²

“La oposición erotismo/pornografía es la expresión estético-conceptual de la necesidad profunda que tiene nuestra sociedad -o que nuestra sociedad cree que sigue teniendo- de ghettizar lo sexual. (...) La sexualidad es uno de los vectores que en toda su gama de vivencias, desde la fisiología a la mística, construye más esencialmente la condición humana.”¹³

En nuestra cultura cristiana europea, *erotismo* se define como lo sexualmente permisible, lo políticamente correcto dentro de los márgenes convenidos, la sociedad podría encajarla como una *transgresión ordenada*. Aquello que traspasa los límites del erotismo se acerca a un sexo más animal y se convierte en obsceno; se define como pornográfico.

“La escena está fundada en la distancia, la obscenidad implica una dilatación de la visibilidad que anula cualquier distancia, por otra parte, la escena funciona a través de la ilusión, juega seductoramente con las apariencias, en cambio, lo obsceno está obsesionado con lo real, con lo verdadero, con las evidencias.”¹⁴

La sociedad dice saber distinguir estos dos mundos opuestos: arte erótico/pornografía. El primero lo considera arte pues *sugiere* (marca distancia), da pie a la imaginación del espectador; mientras que el segundo lo considera no artístico ya que *muestra*. Ciertamente, que dejar paso a la imaginación se ha considerado desde hace mucho tiempo, la cumbre de lo artístico. Es por ello que la actividad fotográfica dada la supuesta veracidad de la imagen, tuvo dificultades en considerarse una actividad artística (lo desarrollamos más tarde) pero actualmente nadie duda de que no lo sea. Esta diferenciación entre lo sugerido o lo mostrado no debería ser el condicionante para indicar la calidad del arte (o de la pornografía) en cuestión. Como artistas de irrefutable prestigio y consagración por un público más que amplio, nombramos a Picasso, Rodin, o Egon Schiele como ejemplo de obras que enseñan (imágenes pág. 30 - 31). Más adelante, nos detendremos en otros artistas contemporáneos que han referenciado nuestro proyecto y no dudan en ser explícitos.

¹² *Ibidem*.

¹³ HENCICLOPEDIA, Ercole Lissardi (autora), *Acerca del erotismo y de la pornografía*, < <http://www.henciclopedia.org.uy/ autores/Lissardi/pornografia.htm>>, [consulta 20 de agosto de 2012]

¹⁴ GIMÉNEZ GATO, Fabian, "Pospornografía" en "Retóricas de la resistencia" en *Estudios Visuales* [en línea] n°5, 2008, [consulta 20 de agosto de 2012], disponible en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>.

1.2.a.

Pornografía. Breve apunte

La **pornografía** es una forma de erotismo que responde a unas demandas sexuales. Es un producto creado por el hombre para obtener una rentabilidad económica a costa del placer. Se enmarca pues dentro del mundo del trabajo del que hemos hablado anteriormente. Surgió por una necesidad de liberación social y en consecuencia sexual. Aunque se pueden encontrar imágenes de contenido sexual casi desde el nacimiento del hombre, el fin de éstas era muy distinto a lo que conocemos hoy por pornografía. El término en sí (con su objetivo marcado) apareció con la fotografía (más tarde explicaremos con detenimiento esta relación). Su máximo fin es excitar, objetivo que por supuesto comparte con el arte erótico. Necesita de un interesado que lo disfrute y lo consuma. Es un ritual del placer prohibido dónde hay una puesta en escena, uno o varios sujeto/s activos realizan la acción sexual y uno o varios sujeto/s pasivos miran tal actividad. El sujeto activo y el pasivo nunca interactúan físicamente. El simple hecho de mirar pone en marcha la excitación. Mirar y no tocar, es lo que define el asunto pornográfico, el “peepshow”¹⁵. El hecho de que el ser humano (como consumidor) se excite viendo escenas de sexo protagonizadas por otras personas, es en sí un hecho erótico, es **comunicación visual**¹⁶.

Como en el arte y en la publicidad, en la pornografía sigue habiendo una supremacía de lo masculino, que genera un imaginario colectivo viciado y asimilado. “(...) la representación de la eyaculación masculina es, sin duda, el signo distintivo de la discrusividad pornográfica actual.”¹⁷

1.2.b.

Publicidad. Su relación con el arte y la pornografía

Profundizando en estas tres disciplinas, publicidad, arte y pornografía, subrayamos **el sexo como ingrediente común** y casi esencial. Asimismo la referencia icónica que utilizan sobre éste, es fundamentalmente la misma. Por ello indicamos que desde una perspectiva puramente visual, los límites son estrechos y los terrenos ocupados son en muchas ocasiones los mismos.

15 OLIVARES, Rosa, “Peepshow. El espectáculo del sexo” en *Exit*, nº29, 2008, Madrid.

16 Podemos comprobar que en casi todas las actividades pornográficas, la mujer desarrolla un papel muy diferente al del hombre, propinado por el desigual uso del cuerpo humano según su sexo.

17 GIMÉNEZ GATO, Fabian, *Op. cit.*

¿Qué es la publicidad? su objetivo principal y qué sistema utiliza.

El objetivo de la **publicidad** es vender un producto creado por y para el ser humano. Convencer a la sociedad a través del lenguaje, sobre todo visual, de una necesidad muchas veces ficticia. Define la sociedad de consumo, actúa directamente sobre la enfermedad del s. XXI: la ansiedad; “Eres lo que tienes”¹⁸. Su carácter consumista es indudable. Aunque últimamente veamos marcas pronunciando un discurso optimista sobre el medioambiente y el consumo responsable, la publicidad aprovecha cualquier excusa para vender. Se sirve por ejemplo del arte, que es sinónimo de cultura e intelectualidad para realizar semejanzas en sus campañas y vender así lujo y cultura al mismo tiempo.

La publicidad utiliza **valores tradicionales** (asimilados ya con la pintura al óleo) para ser creíble, y **la sexualidad** (femenina) para ser más deseable. Ésta última, es un recurso destacable en los medios de comunicación; la mujer, su sensualidad, en definitiva el erotismo femenino es lo más utilizado, tipificado, estereotipado y normalizado para vender en publicidad. Se crea un **doble producto**, primero convierte el sexo en seducción y luego, a través de éste, vende el producto en sí.

“Podemos concluir que el arte y la publicidad se han mantenido desde sus inicios muy próximos desde el punto de vista icónico”.¹⁹

El lenguaje publicitario surge y bebe del **cartelismo**, éste a su vez fue llevado a cabo en sus comienzos por pintores como Toulouse Lautrec (fig. 9, pág. 33), Jules Chéret, Alfons Mucha... Arte y publicidad fundan así un vínculo icónico que estará patente a lo largo del siglo XX. Más adelante hablaremos brevemente de esta relación en la representación femenina tanto en el arte como en la publicidad.

Aunque arte, publicidad y pornografía no compartan estrictamente el mismo objetivo, el concepto **poseer**²⁰ es común. Los tres venden un producto, los tres forman parte del mundo del trabajo que aleja las necesidades intrínsecas del ser para crear necesidades convencionales.

Arte y publicidad; publicidad y pornografía: “Ambas formas también podría decirse que son promiscuas en su dirigirse, en su deseo de atraer y excitar con sus imágenes a un público tan amplio como sea posible.”²¹

18 BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p.154.

19 PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000, p.15.

20 BERGER, John, *Op. cit.*

21 NEAD, Lynda, *Op. cit.*, p.144.

Estos tres elementos comparten el hecho de que se comunican a través del lenguaje visual, gracias a imágenes: pintura, escultura, video, fotografía, pancartas, vallas publicitarias... y con propósitos semejantes: desear, poseer, excitar, consumir...

Seguidamente analizaremos el trabajo de tres artistas que vinculan de alguna forma estos aspectos en su obra artística y que nos han servido de referencia para configurar nuestra propia obra que más adelante presentaremos.



2



3



4

2. Pablo Picasso, *Ángel Fernández de Soto con una mujer*, 1902/03. - 3. Auguste Rodin, *Courtesan*, 1900. - 4. Auguste Rodin, *Femme nue sur le dos, maintenant les cuisses écartées*, 1900.



5



detalle (5)

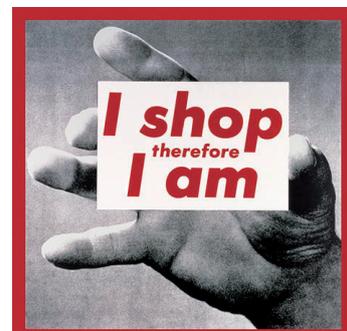
5. Egon Schiele, *Viéndose en sueños*, 1911.



6

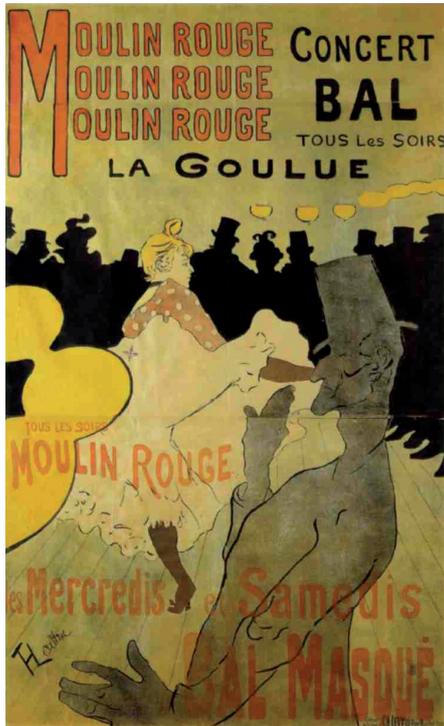


7

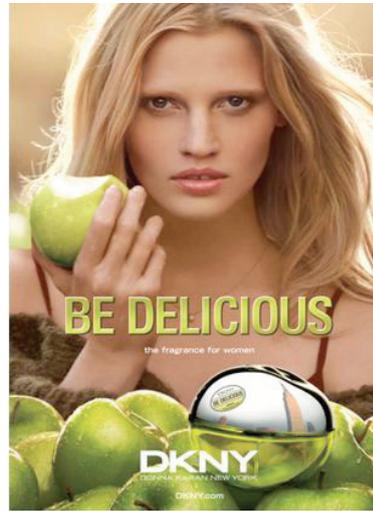


8

6. Pablo Picasso, *The yellow sweater*, 1939. - 7. Eugenio Recuenco, Fotografía de moda basada en el cuadro de Pablo Picasso. - 8. Barbara Kruger, *I shop therefore I am*, 1987.



9



10



11



12



13

9. Toulouse Lautrec, Cartel *Moulin Rouge*, *La goulue*, 1891. - 10. Publicidad de *Donnan Karan New York*. Se utiliza la manzana (mordida por una mujer) como envoltorio del artículo para crear un objeto de deseo prohibido y elevar así *standing* de la marca. - 11. Fotograma de la publicidad de *Axe*. El anuncio representa el *Arca de Noé* que puede albergar dos animales de cada especie, en vez de animales hay mujeres. - 12. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. - 13. Anuncio de *El Corte Inglés* dónde se hace referencia al cuadro de *Las Meninas*.

1. 2. c.

La imagen pornográfica como referente en la obra de Thomas Ruff, Ghada Amer y Marlene Dumas

El sexo ha sido uno de los temas más utilizados por el arte y la publicidad durante este siglo.

Juan Carlos Pérez Gauli²²

Los artistas que seguidamente estudiamos, nos ofrecen lenguajes muy dispares aún partiendo de referencias semejantes. Todos ellos crean un discurso propio remitiéndose a la fotografía pornográfica. El artista **Thomas Ruff** mantiene el dispositivo fotográfico pero utiliza el desenfoque como marca de diferenciación, **Ghada Amer** lo traslada al cuadro e introduce la costura como nuevo medio expresivo y **Marlene Dumas** sin titubeo alguno transporta la sexualidad de las fotos, a la pintura.

Las series *Petite mort* también tuvieron su origen en imágenes pornográficas. Fotogramas de la película *Golfos y picardías* nos sirvieron de inspiración para reinterpretar las expresiones de las mujeres protagonistas. En la segunda parte explicaremos con un mayor detenimiento este proyecto.

A parte de la utilización de la pornografía como fuente de inspiración, resaltamos en estos tres artistas una singularidad que los define y que a su vez se halla de alguna forma en nuestro proyecto. Por eso vamos a extendernos seguidamente en cada uno de ellos presentando su obra y las cualidades que más han influido en nuestro trabajo.

Primero presentaremos la fotografía de Thomas Ruff, después visitaremos los cuadros de Ghada Amer y por último nos detendremos en Marlene Dumas y sus magníficas pinturas.

²² PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *Op. cit.*, p 23.

Thomas Ruff. La ciega que incita



14. Thomas Ruff, *Portraits*, 1981/85.

Mi interés está en el mirar espontáneo y curioso, en lo disparatadas que suelen ser siempre las experiencias sencillas y cotidianas.

Thomas Ruff ²³

Thomas Ruff es uno de los fotógrafos más reconocidos del momento. Éste artista alemán, no tenía en sus planes de futuro convertirse en uno de los artistas mejor valorados del mundo, sin embargo su ingreso en la Academia de Dusseldorf convirtió una afición en una profesión.

En aquella época, el retoque fotográfico no entraba dentro de los parámetros de la fotografía; Thomas fue uno de los primeros que se atrevió a manipular la imagen. Su trabajo se centra pues, en la investigación y manipulación del medio fotográfico, prestando especial atención en la postproducción.

Hizo varias series que le llevaron a su actual reconocimiento. Pero la serie de retratos a gran escala, fue la que le hizo gozar de una gran aceptación por parte de las instituciones más importantes del arte contemporáneo y la serie *Nudes (desnudos)* la que consolidó su

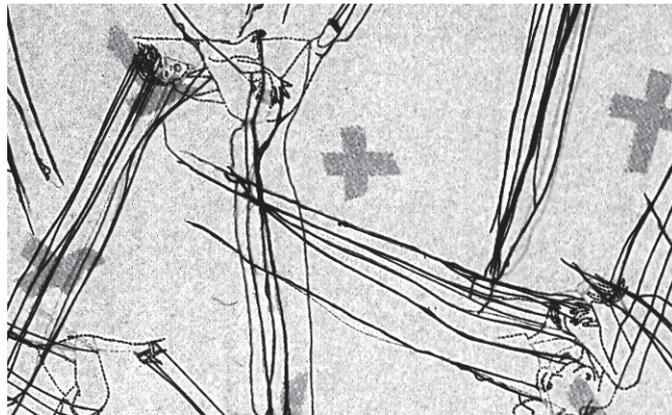
²³ ESPEJO, Bea, "Thomas Ruff", *El Cultural*, 03 de junio de 2011.

trabajo artístico; de hecho es su obra más valorada en el mercado del arte.

Nudes (2003) retoma la pornografía de la red para hablar de voyeurismo y privacidad. “De cómo miramos”²⁴. Esta serie, es una recopilación de imágenes pornográficas, “robadas” de Internet. Thomas las traslada a gran escala reinterpretándolas con un lenguaje propio pero sin eliminar la esencia del acto sexual que protagoniza cada fotografía. Uno de los rasgos más relevantes en la manipulación de las mismas, es ese resultado borroso que consigue a partir de la ampliación que hace de las mismas y que nos impide ver una imagen nítida creando con ello un **efecto Richteriano**²⁵. Al mirar sus fotografías, el ojo intenta sin resultado alguno, enfocar y descubrir el acto sexual en su expresión más pura. Pero aún sucediendo esa neblina mientras observamos las imágenes, destaca sin duda alguna, su alto componente sexual. Pornografía convertida en arte. Una fusión perfecta de dos disciplinas totalmente contrarias, que **ataca y protege** al mismo tiempo la reputación de los dos ámbitos (arte y pornografía).

Ghada Amer. El pespunte que pinta

(Exposición que tuvo lugar en el Ivam (Valencia), en el año 2004).²⁶



15. Ghada Amer, *Colored Strokes on White RFGA*, 2002, (detalle).

Artista de origen egipcio, se exilió a Francia, y después a Nueva York dónde se afianzó como artista. Su obra se caracteriza por una hibridación de disciplinas. Aunque haya trabajado instalación, escultura..., aquí subrayamos su obra pictórica.

24 ESPEJO, Bea, “Thomas Ruff”, *El Cultural*, 03 de junio de 2011.

25 GARCÍA VEGA, Miguel Ángel, “La cotizada pornografía de Thomas Ruff”, *El País*, 25 de marzo de 2012. El autor califica de efecto Richteriano al desenfoco que se aprecia en las fotos de Thomas Ruff y que recuerda al artista Gerhard Richter.

26 IVAM (Institut Valencià d’Art Modern), Catálogo de la exposición *Ghada Amer*, IVAM, Valencia, 2004.

Sus cuadros se componen por imágenes procedentes de revistas pornográficas, que relacionan: género, sexualidad, placer, artesanía... Ghada, extrae de magazines varios, mujeres en poses de autoplacer y las transforma en dibujo delineando gracias al tradicional arte de la costura, la figura femenina. Estas imágenes realizadas en su origen para delectación masculina, se convierten así en una exposición de **autoerotismo femenino**.

Aquel que vea sus obras sin detenerse a mirarlas, podría pensar que se trata de arte abstracto. En un primer golpe de vista, lo que ves es una cantidad de hilos que se entrelazan y crean con su movimiento, un ritmo que dialoga con las manchas de acrílico y el lienzo. Pero si nos detenemos un rato más, mujeres desnudas surgen de entre la maraña; algunas están solas con la única compañía de su propia repetición en el lienzo; otras se acompañan mostrándose al espectador con un sexo lésbico. Eso sí, nunca ves la acción desde el principio; Ghada Amer **pide tiempo** al espectador, para que se detenga, mire y averigüe los diferentes dibujos que se superponen, en ocasiones a distintas escalas. Los hilos no suelen estar solos, se mezclan con campos de pintura acrílica de tonos llamativos. A veces la pintura es más "aleatoria", otras se combina con los dibujos cosidos manteniendo su mismo ritmo. En varias ocasiones Ghada Amer utiliza referencias de dibujos animados como *Blancanieves* y los combina con dibujos eróticos. Justo en estos cuadros suele escoger una paleta de colores llamativos que recuerdan a la infancia. Esta antítesis de imágenes situadas artísticamente al mismo nivel, choca al espectador y estimula en él una relación de significados. Niñas dulces obedientes y pulcras frente al desnudo integral y sexual de chicas totalmente desarrolladas.

Algunas obras son consideradas por la artista, por las dos partes; las figuras realizadas en hilo dejan a la vista las entrañas de la costura, formando una composición por una cara y otra distinta por la otra. De este modo, la artista concreta una pintura de difícil lectura para "jugar" con el espectador.

Ghada Amer evita en cualquier caso la figura masculina y pone de manifiesto el disfrute de la sexualidad femenina.

Marlene Dumas. La mancha que dialoga²⁷



16. Marlene Dumas, *Dorothy D-Lite*, 1998.

Esta pintora sudafricana (Ciudad del Cabo) es una de las más importantes referentes en nuestra obra. Ahora, trabaja y vive en Holanda y es una de las artistas más reconocidas en este país. Marlene elabora en sus pinturas, un discurso personal sobre la identidad racial, sexual y social. Trabaja a partir de las posibilidades que el cuerpo humano le da, bien desnudo o vestido, fijando la atención en una pose o en un rostro. Sus fuentes principales de inspiración son fotografías, tanto de revistas de moda, como pornográficas o propias de su entorno de amistades.

Muchas de las pinturas de Marlene narran de forma explícita algún momento extremo del ciclo de la vida, el nacimiento, la muerte... pero en todas podemos apreciar la intención de sacar a la luz la parte más psicológica de las persona que representa. Uno de los recursos que utiliza para ello, es romper los esquemas cromáticos y formales; utiliza colores imposibles en el cuerpo humano, para potenciar las sensaciones; deforma, aunque sin perder nunca la referencia a la realidad, los contornos y las formas que componen los rostros. Para ella, el cuerpo es un medio de expresión por el cual articula sus ideas y convicciones, no realiza interpretaciones literales sino que cuando pinta, convierte las fotografías referenciales en algo personal. Se alcanzaría a decir que lo que Marlene Dumas hace en sus pinturas son autorretratos.

²⁷ ROMA JACANA, Catálogo de la exposición *Marlene Dumas/ Intimate relations*, Iziko South African National Gallery, Cape Town, 2007-08.

Unas de las series que destacamos por su relación directa con lo sexual es *Stripping girls*, un proyecto que realizó junto con el fotógrafo Anton Corbijn. Él realizó fotografías de mujeres realizando un strip-tease en un local nocturno, ella las interpretó con su particular forma de pintar muy cercana al expresionismo. A parte de estas referencias, podemos apreciar a otras como modelos (por ejemplo a Naomi Campbell), a las que pinta y elimina cualquier rastro que las haga parecer famosas; plasmándolas en sus lienzos, como cualquier persona común, resaltando así la persona antes que al personaje.

Las poses que pinta esta artista son directas. Si trabaja un rostro, éste suele estar de frente y mirando al espectador; si pinta un cuerpo en pose, éste refleja a la perfección la acción que se acomete, no duda en el mensaje que quiere transmitir.

Somos conscientes que muchos otros artistas han trabajado acerca del cuerpo (femenino), (con reminiscencias sexuales). Aunque no nos detengamos sobre ellos, también su obra nos ha servido de ejemplo, inspiración, ayuda, reseña... para nuestro trabajo. Por ello, vamos a listar rápidamente algunos nombres, para que nos faciliten un campo icónico visual de referencia y entendamos mejor nuestro proyecto. Citamos pues a Duchamp en *Étant donné* o *El Fenómeno del éxtasis* de Salvador Dalí; sin olvidarnos de la obra reciente de Richard Lawrence y Lauren Olney titulada *Beautiful Agony* que retrata fotográficamente a personas en éxtasis. Nombramos igualmente la obra de Dokoupil, Cindy Sherman, Kiki Smith, Tony Ousler, Hans Bellmer, Nobuyoshi Araki... y muchos otros más que nos han ayudado en el quehacer plástico aprendiendo de ellos las herramientas adecuadas para plasmar cada idea.

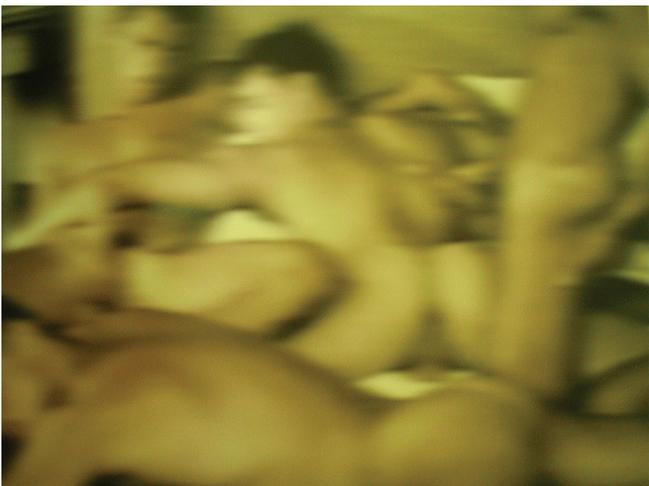
No sólo nos hemos alimentado de artistas sino también de películas, libros, publicaciones fotográficas, Internet, incluso del diseño... Pero sólo nos detenemos en estos tres artistas (y en dos libros que seguidamente estudiaremos) pues en ellos destacamos especialmente alguna característica esencial que se verá reflejada en nuestro proyecto. En la segunda parte (*Obra plástica*) junto con nuestra obra, retomaremos cada uno de los aspectos que han influenciado las series realizadas. De este modo comprenderemos mejor porqué los citamos.



17



18



19

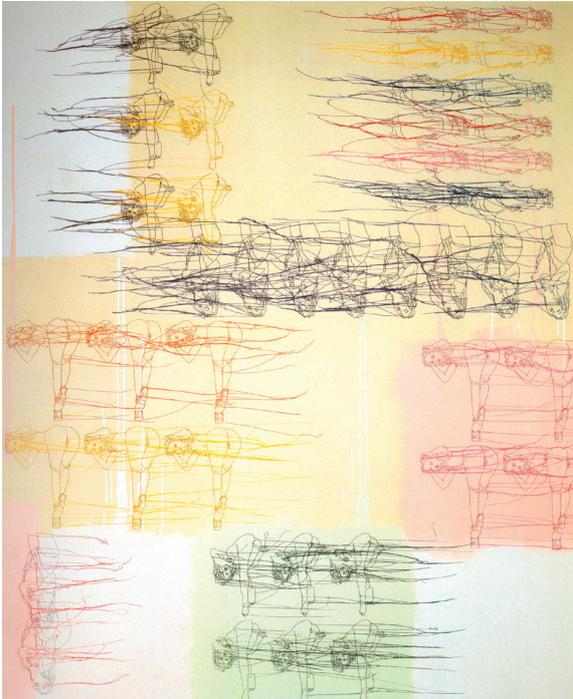


20

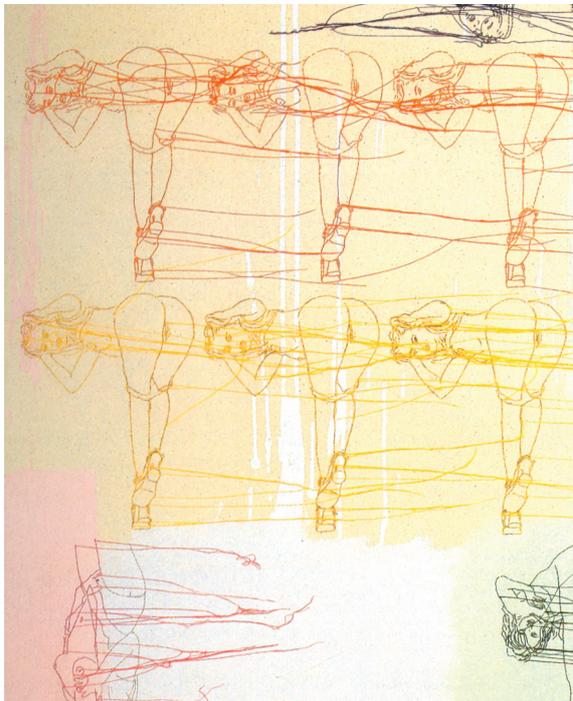


21

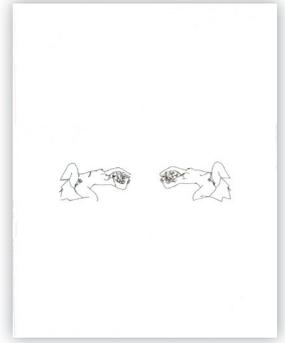
17. Thomas Ruff, Serie *Nudes*, 2000. Reinterpretación de la obra siguiente (18) - 18. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, 1946. - 19. Thomas Ruff, Serie *Nudes*, 2000. - 20. Thomas Ruff, Serie *Nudes*, 2000. - 21. Thomas Ruff, Serie *Nudes*, 2000.



22



detalle (22)



23



24

22. Ghada Amer, *The Slightly Small Colored Squared Paintings*, 2001. - 23. Ghada Amer, *Sin título*, 2003/04. - 24. Ghada Amer.



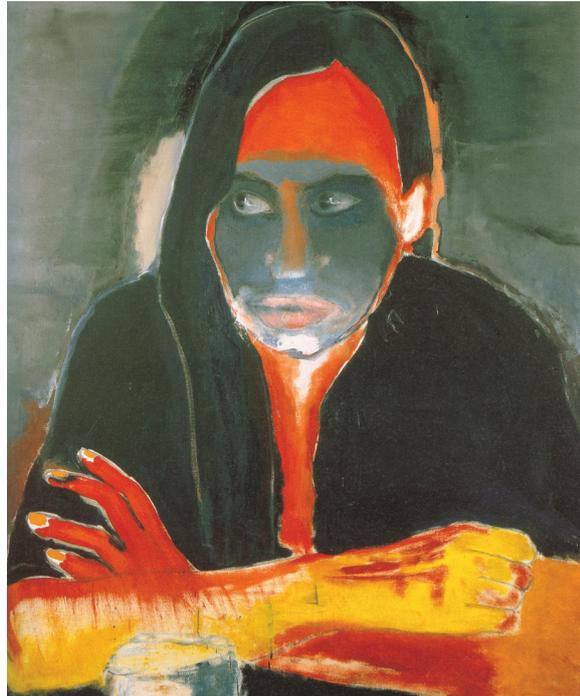
25



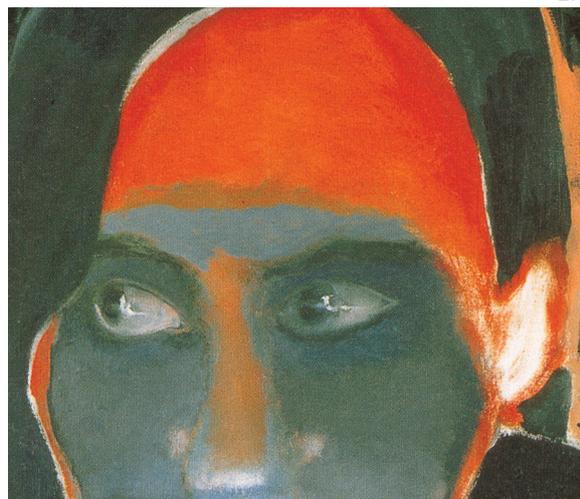
26



28

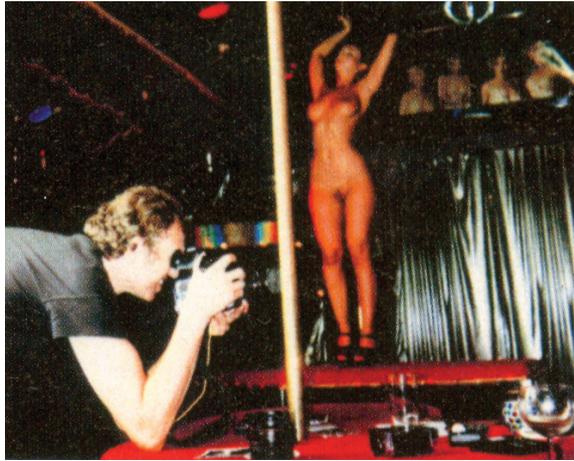


27



detalle (27)

25. Marlene Dumas, *Bells Michelle*, 1975, a la derecha Michelle Sank. - 26. Marlene Dumas, *Miss Ponpadour*, 1999. - 27. Marlene Dumas, *Genetiese Heimwee*, 1984. - 28. Marlene Dumas, *Scope Magazine Pin-up*, 1973.



29



31



30

29. Anton Corbijn fotografiando a una de las chicas de un club nocturno, Amsterdam, 1999. - 30. Marlene Dumas, *Cleaning the Pole*, 2000. - 31. Marlene Dumas, *Adult Entertainment*, 2000.

2.

La imagen construida de la sexualidad femenina: repaso y relación sobre los conceptos imagen y sexo, en lo femenino

En efecto, al acto de tener un orgasmo se le llama popularmente correrse en castellano, venir en francés y to come en inglés, verbos que indican movimiento, a saber, el del flujo de la eyaculación masculina al brotar.

Romà Gubern ²⁸

²⁸ GUBERN, Romà, *Op. cit.*

2. 1.

La comunicación. El apoderamiento de la imagen

Con el aprendizaje de una lengua se incorpora sobre nuestro condicionamiento biológico uno cultural.

Vilém Flüsser ²⁹

El objetivo de la comunicación humana es olvidarnos de nuestra individualidad e incomunicación; evadirnos de nuestra naturaleza mortal y particular o como diría Bataille de nuestro ser discontinuo. Y es que a diferencia de los animales somos conscientes de ello y buscamos herramientas para disuadir estas sensaciones.

En la antigüedad el lenguaje escrito estuvo reservado a una élite que aprendía a interpretar las relaciones entre sonidos y símbolos consiguiendo así una conciencia histórica mientras que el resto de personas utilizaba el lenguaje hablado y visual. Para que ambos grupos se comunicasen, las imágenes ilustraban los textos y a su vez los textos explicaban las imágenes.

“Al inicio de la historia y en el transcurso de gran parte de una sección de ella, el alfabeto estuvo reservado para una élite. Configuró un código secreto y sólo aquellos que estuviesen iniciados en él disponían de una conciencia histórica. La mayor parte de la sociedad siguió orientándose, en adelante, en el mundo, mediante objetos duros, sobretudo, mediante imágenes y gracias al lenguaje hablado. Lo que significa que, gran parte de la sociedad vivía en una conciencia mítica y mágica.”³⁰

Paulatinamente, con la invención de la imprenta y la enseñanza obligatoria, el alfabeto se difundió y la escritura fue accesible a todo el mundo. Esto permitió una mejora de la comunicación ampliándose a una gran cantidad de personas. Considerada más culta que cualquier otro lenguaje debido a su origen críptico (unos pocos podían acceder a ella) y al formato en que se formulaba (libros), la escritura se consagró como la forma de expresión por excelencia.

²⁹ FLUSSER, Vilém, “La Sociedad Alfanumérica” en *Revista austral de ciencias sociales* [en línea] n°9, 2005, [consulta 20 Agosto 2012], p.95-110, disponible en <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-17952005000100009&lng=es&nrm=iso>.

³⁰ *Ibidem*.

Tras esta popularización del lenguaje escrito, la sociedad se estandariza y pretende una nueva élite: “El pensamiento elitista se ha emancipado de la estructura discursiva de nuestro lenguaje y conoce, vivencia y valora el mundo y a sí mismo no más como procesos, sino como computaciones, algo así como sinuosidades de campos de relación. La lectura de letras va a ser considerada en el futuro como un síntoma de mentalidad atrasada como por ejemplo, el pensamiento mítico mágico en la Época Moderna.”³¹

Como vemos, cada época con sus medios tecnológicos correspondientes se identifica con una **forma de comunicación**; la imprenta definió la sociedad de la escritura. Actualmente nos caracterizan las nuevas tecnologías, las cuales han modificado y reorganizado nuestra forma de vida actuando directamente sobre el factor **tiempo** convirtiéndolo en obligación y privilegio. Estos nuevos dispositivos han perturbado la comunicación, exigiendo que sea más rápida y efectiva. Ya no hay tiempo para decir o leer, lo oral y lo escrito dejan paso a lo visual que responde a las necesidades de la nueva sociedad. La imagen se ha reconvertido en el lenguaje del s. XXI.

2. 1. a.

Revisión de la idea de imagen

Imagen en su definición más común es, representación. “Figura, representación, semejanza y apariencia de algo”, así la encontramos en la RAE (Real Academia de la Lengua) y en la mayoría de los diccionarios, pero realmente: ¿Qué es una imagen?

Para (re)presentar algo, es necesario hacer “presente un objeto ausente”³², trasladar una idea mental a un soporte. Es por ello que se le ha relacionado siempre con la muerte, la imagen es objeto de memoria pues “hace presente lo que no está”³³. Sin embargo, en algunos pensamientos proyectamos mentalmente imágenes (sueños, recuerdos, imaginaciones...) que no se pueden tocar, ni oler, ni sentir; podemos alegar que no son representaciones. Advertimos así, en una primera valoración de la palabra imagen, una **doble naturaleza**: la mental (idea) y la material (representación).

31 FLUSSER, Vilém, *Op. cit.*

32 MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p.16.

33 *Ibidem.*

La **imagen mental** es atribuida al pensamiento, al “deseo de ver”³⁴, es independiente de la imagen material en cuanto que puede *ser* sin ser ejecutada. Eso sí, depende de la material en cuanto que depende del imaginario culturalmente construido, “nunca se podrán separar unas de otras, ya que, antes de fijarse sobre un soporte autónomo, la imagen es una proyección del espíritu que pone en relación modelos memorizados.”³⁵ En cambio, la **imagen material** es siempre una consecuencia de la mental pues siempre precederá antes la idea que la cosa. Lo que nos lleva a remarcar que la imagen ya sea pensada o percibida, es el **vínculo** que une “el mundo de las cosas y el mundo de las ideas”³⁶. Sin ser necesario que haya una vinculación de semejanza (mímesis) entre un mundo y el otro. La imagen se define por ella misma en la medida en que se distancia del objeto del que parte y se define igualmente por lo que remite.

En la tradición Platónica, se opinaba que el modelo ideal de la cosa residía en la mente, y la representación (la imagen reproducida), era el artífice que nunca alcanzaba tal perfección. Aunque era una postura radical que evidenciaba una negación del mundo material, es cierto que la imagen reproducida puede considerarse un obstáculo de la verdad ya que “una imagen nunca es universal”³⁷.

Pero como hemos venido diciendo, la imagen siempre es en relación a. Un estado entre el referente y su representación en el cual el tiempo se detiene. La imagen se fija y de este modo se controla. “La imagen es una especie de centro vacío de circulación”³⁸. Se da cuando la mirada se detiene; es un fragmento del transcurso de la vida que tiene que ver con el tiempo, con lo visual y con los límites. Como muy bien dice Michel Melot, “Al igual que el libro nació del pliego, la imagen nació del marco”³⁹.

Nuestro proyecto es precisamente eso, un estado entre el referente y su representación en el cual el tiempo se detiene; pues toma ambas imágenes, la real y la pensada para fusionarlas y crear una sola. Por una parte fija el rostro de una mujer mientras goza sexualmente, por la otra representa la imagen mental que en ese preciso instante se configura en su pensamiento. Lo descubriremos más adelante.

34 ELKINS, James, “Un seminario sobre la teoría de la imagen” en “Retóricas de la resistencia” en *Estudios Visuales* [en línea] n°7, 2010, [consulta 20 de agosto de 2012], disponible en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>.

35 MELOT, Michel, *Op. cit.*, p.17.

36 VITTA, Maurizio, “El problema de las imágenes”, en *El sistema de las imágenes*, Barcelona, Paidós, 2003.

37 ELKINS, James, *Op. cit.*

38 ELKINS, James, *Op. cit.*

39 MELOT, Michel, *Op. cit.*, p.19.

2. 1. b.

La imagen, la mirada y el conocimiento

La relación que se crea entre **conocimiento y visión**. El conocimiento afecta la forma de mirar, y el mirar (lo que se mira) articula el conocimiento. La mirada no aísla un objeto o un hecho sino que lo modula según lo circundante y la época en la que se ubica. Lo enmarca en una relación de objetos, hechos y tiempo. La imagen a diferencia de la mirada, recrea una visión que poco tiene que ver con su contexto primero.

“Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas...de la historia.”⁴⁰

Y como ya hemos comentado antes, una imagen no es única, no demuestra la verdad absoluta sino que se ve modificada en su representación por aquel que la representa. A veces sin más intención que la propia subjetividad del autor, otras con fines más definidos. En el siguiente punto, haremos un breve repaso sobre la **imagen construida** de la mujer desde su origen en la pintura tradicional europea, los estereotipos creados y cómo esto ha afectado a la imagen de la sexualidad femenina.

40 ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 16.

2. 2.

Breve repaso sobre la configuración de la imagen (sexual) femenina desde la pintura europea al óleo hasta su influencia en los estereotipos publicitarios.

El desprecio al cuerpo, y en consecuencia a las pasiones y al sexo, necesitaba “de la figura de un “impulsor”, un “culpable”, de un ser proclive al pecado”⁴¹. Dios hizo a Adán (el Hombre) a su imagen y semejanza; sin embargo Eva (la Mujer) fue construida a partir de la costilla de Adán. Considerándose ésta inferior al Hombre, se designó culpable de todo pecado sexual. El rechazo al sexo y en particular al sexo femenino, se manifestó con el nacimiento del cristianismo, que ordenó y en parte sigue ordenando nuestra sociedad.

En contraposición a una figura que representaba la irresponsabilidad y se dejaba guiar por los sentidos, apareció la que serviría de **modelo ideal** a todas las mujeres, María, “la mujer “desexualizada”, la que fue concebida y concibió a su vez sin el pecado”⁴². De esta forma las mujeres fueron clasificadas de forma global, en dos géneros: las vírgenes y las prostitutas.

La Iglesia recordaba con sus estrictas normas que todos los desórdenes provenían del sexo. El matrimonio no era bendecido, pero se aceptaba mejor o peor según la época⁴³. Así las mujeres de la clase alta personificaban el papel de María manteniéndose castas y puras. Y las pertenecientes a la clase baja, encarnaban a Eva trabajando en su gran mayoría, en la prostitución. A los hombres, a causa de sus “necesidades intrínsecas” como seres masculinos, se les permitía costearse de vez en cuando alguna. Así se podría decir que en aquella época, la prostituta, desarrollaba un papel importante ya que mantenía el “orden” social (recordemos el concepto de *transgresión ordenada*) evitando las “desproporciones” en los círculos de la alta sociedad. La mujer burguesa denominada *mujer de interior* o más popularmente conocida como *ama de casa*, tan sólo tenía poder sobre la faena de su casa. Su máxima aspiración era conseguir un hogar tranquilo, cuidado y establecido. Pero conforme pasaba el tiempo, se encontraba cada

41 BORNAY, Erika, *Op. cit.*, p.33.

42 *Ibidem*, p.43.

43 A mitad del siglo XIX fue muy respetado ya que la industrialización llevó a la burguesía a vivir uno de sus mejores momentos y el casamiento garantizaba unos herederos legítimos a quienes dejar todas las ganancias. Los matrimonios no se celebraban por amor sino por conveniencia económica; placer sexual y matrimonio se rebatían.

vez con más tiempo libre. Las tareas que antes cometía artesanalmente ya no eran necesarias, pues pasaba a comprar todos los productos. Este modelo de mujer que no podía realizar ninguna actividad laboral, cayó en la inapetencia, fomentando una actitud “pasiva, doméstica –y domesticable- más emotiva, menos inteligente y, desde luego, más infantil”⁴⁴. Es la época de la llamada *Dolce Far Niente*. Más tarde otro tipo de mujer nace como contrapunto a la docilidad de aquella, es la reclamada *Femme Fatale*. Se crearon otros estereotipos del sexo femenino y conforme la publicidad ganaba terreno éstos se consolidaban; lo veremos más detenidamente en los próximos puntos.

2. 2. a.

El desnudo femenino en el arte

La **pintura tradicional europea al óleo** no es sólo una técnica concreta, define una forma de arte y por tanto un modo de vida que nos ha influido a lo largo de la historia. En el Renacimiento, “la pintura era quizá un instrumento de conocimiento pero era también un instrumento de posesión,”⁴⁵ designaba el status social y económico de quién la poseía. La pintura al óleo se convirtió en mercancía y el desnudo femenino fue uno de los temas predilectos.⁴⁶

El **desnudo femenino artístico** ha sido utilizado para “contener y regular el cuerpo sexual femenino”⁴⁷, crear un objeto visual en el cual regocijarse. La regulación y enmarcación de la entidad femenina en la pintura europea es uno de sus principales objetivos y no es por casualidad. Hay una relación metafórica entre cuerpo y sociedad es decir, entre control individual y control social.

Se distingue una actitud de los dos sexos, hombre - mujer a través del desnudo femenino en la pintura europea al óleo; una oposición que John Berger resume en: hombre activo - mujer pasiva. El hombre se define por su poder hacia los demás, su actitud se manifiesta hacia el exterior. Sin embargo, la mujer expresa una actitud hacia sí misma. Se analiza dividiendo su persona en dos: la “examinante” y la “examinada”⁴⁸. Sintetizando, los hombres miran y las mujeres se dejan mirar mientras se analizan a sí mismas desde una mirada masculina. Se crea de este modo la mujer como objeto de visión. Esta dicotomía

44 BORNAY, Erika, *Op. cit.*, p.72.

45 BERGER, John, *Op. cit.*, 2010, p.96.

46 *Ibidem*.

47 NEAD, Lynda, *Op. cit.*

48 BERGER, John, *Op. cit.*, p. 54.

que no es más que un constructo social cimentado, como ya hemos citado previamente, a partir de una hegemonía del sexo masculino sobre el femenino, es la que solemos encontrar en la pintura, la publicidad y en la pornografía.

Mientras que desde la antigüedad clásica, el desnudo masculino ha representado los términos de proporción, armonía, control, razón; el desnudo femenino se ha definido más bien como inestructurado, blando, descontrolado, natural. “La mujer representa la naturaleza y la fisicalidad. La mujer es al mismo tiempo *mater* (madre) y *materia*, determinada biológicamente y potencialmente incontrolable. Ahora bien, si el arte se define como la conversión de la materia en forma, imagínese la grandeza del triunfo del arte cuando se trata del cuerpo femenino: pura naturaleza transmutada, por medio de las formas de arte, en pura cultura.”⁴⁹

Se instaura un **reclamo simbólico**, a través del arte, sobre la contención y los límites del cuerpo femenino, convirtiéndolo en objeto de arte y separándolo (acordémonos de la función del marco) de cualquier relación con la pornografía. “El cuerpo femenino se ha hecho arte al contener y controlar los límites de la forma, precisamente al enmarcarlo.”⁵⁰

Más tarde será la publicidad quién se preocupe de la imagen de la mujer, retomando tácticas discursivas y otras influencias de la pintura, creará nuevos estereotipos femeninos con el fin de vender.

2. 2. b.

Estereotipos femeninos. Estereotipos publicitarios herederos de los artísticos

Se podría datar el nacimiento de los estereotipos, a través de la literatura a finales del siglo XIX y principios del XX. Éstos serán representados a lo largo de la historia por el arte y más particularmente por la pintura, recordemos a la *dolce far niente*⁵¹ y su contraria la *femme fatale*⁵², también podemos nombrar la *mujer sumisa*, la *mujer vampiro*, y por supuesto la *ama de casa* que tomará gran protagonismo.

49 NEAD, Lynda, *Op. cit.*, p.37.

50 *Ibidem*, p.38.

51 “El dulce no hacer nada.” Expresión italiana para denotar refinada holgazanería.

52 “Mujer fatal.” Se la suele representar como sexualmente insaciable. En la actualidad, el arquetipo suele ser visto como un personaje que constantemente cruza la línea entre la bondad y la maldad, actuando sin escrúpulos sea cual sea su voluntad.

Aunque ya con la pintura se estereotipa el sexo femenino, es a partir de la consolidación de la publicidad, como medio de comunicación de masas, que éste se convierte en un verdadero modelo a imitar; pero la publicidad más que crear estereotipos se encarga de difundirlos.

Con la Primera Guerra Mundial se inicia la propaganda bélica, pero es en la Segunda Guerra Mundial dónde se explotará al máximo todas sus posibilidades.⁵³ Tras ésta, se esclarecen los estereotipos que anteriormente se vislumbraban. Por ejemplo el hombre que durante la guerra se definió como héroe, pasa a ser *el ejecutivo*; la mujer se concreta como *Pin-up*⁵⁴, representando a la perfección ese objeto de deseo que vende un producto (recordemos el apartado 1. 2. b.).

“Es interesante observar la pervivencia de estos estereotipos tradicionales a pesar de las transformaciones radicales del estatuto sociolaboral de la mujer contemporánea, convertida desde la Primera Guerra Mundial en *fémmina industrialis* en el mercado laboral extradoméstico, generadora de Producto Nacional Bruto y en ocasiones emancipada económicamente.”⁵⁵

La **función de la pintura** sobre la difusión del modelo ideal de mujer, pasa ahora a estar en manos de la publicidad. Es por tanto un momento de liberación en lo que respecta al arte femenino; nace en los años 60 el “cunt-positiveness”⁵⁶ concepto que interpreta la sexualidad femenina de forma positiva. Por tanto, la publicidad es ahora la que busca un modelo único, un canon de belleza mientras que el arte investiga tantas formas de belleza como autores de las obras.⁵⁷

“Podemos concluir que la publicidad busca la empatía del espectador a través de la exposición superficial de los rasgos estereotipados de los modelos, el arte sin embargo busca la empatía a través del análisis profundo de la personalidad humana.”⁵⁸

Es la época en la que las mujeres reclaman protagonismo; su arte se convierte en provocación, es la respuesta que dan a una historia llena de represión. Para ello utilizan

53 PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *Op.cit.*, p.14.

54 *Ibidem*, p. 17. La expresión "pin-up" se fijó en los EEUU en los años 1940-50. Con este nombre se conocen los dibujos o fotografías de chicas bonitas en actitudes sugerentes que irradian erotismo e ingenuidad.

55 GUBERN, Romà, *Op. cit.* Con el término *fémmina industrialis*, Romà se refiere a la "nueva posición de la mujer urbana en la economía de las sociedades industrializadas, para muchos centros de decisión de las industrias culturales la mujer sigue siendo prioritariamente un gadget sexual, alineado junto al televisor, el automóvil o el tocadiscos."

56 PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *Op. cit.*, p.27. Judy Chicago, Myriam Schapiro, Angela Carter, etc son algunas de las artistas que trabajan la sexualidad femenina interpretándola de forma positiva.

57 *Ibidem*, p. 20.

58 *Ibidem*, p.22.

el cuerpo femenino, símbolo de revolución sexual, social, económica... Lo manipulan, lo dañan, lo torturan... buscan el límite de lo físico y en consecuencia de lo psíquico. Esta contrapartida feminista fue necesaria y funcionó en su momento pero nuestro proyecto se aleja de estas intenciones y se acerca más a lo inmaterial como punto de partida para crear; recoge más el rostro que el cuerpo para personalizar cada sensación.

"El cuerpo es nuestro denominador común y la escena de nuestro deseo y de nuestro sufrimiento. Quiero expresar a través de él quienes somos, como vivimos y morimos."

Kiki Smith ⁵⁹

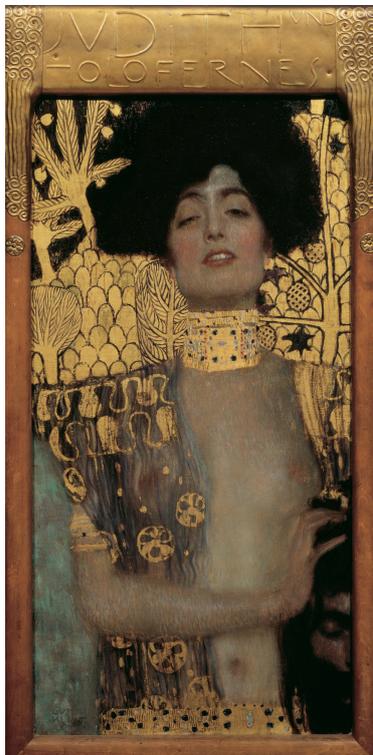
59 GROSENICK, Uta (ed.), *Women artist. Femmes artistes du XXème et XXIème siècle*, Italia, Taschen, 2004



32



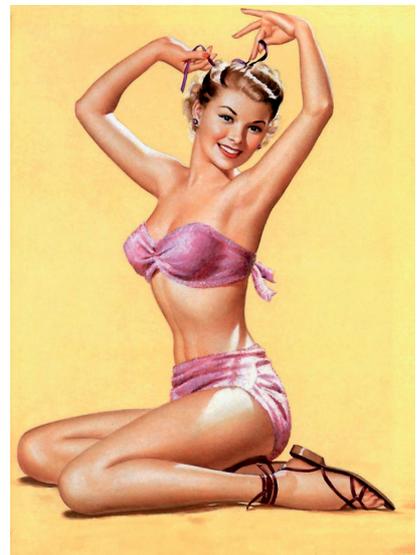
34



35



33



36



37

32. John William Godward, *Dolce far niente (Sweet Nothings)*, 1904. - 33. Gil Elvgren, *Clean Sweep*, 1963. - 34. Franz Von Stuck, *Sensuality*, 1897. - 35. Gustav Klimt, *Judit und Holofernes*, 1901. - 36. Chica Pin-up. - 37. *Guía de la buena esposa*, 1953.



38



39



40

38. Valie Export, *Genital Panic*, 1969. - 39. Cindy Sherman, *Sin título*, 1989. - 40. Pipilotti Rist, *Pickelporno* (video), 1992.



41



detalle (41)



43



42



44

41. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1975-79. - 42. Elke Krystufek, *Woman of colour*, 1970. - 43. Vanessa Beecroft, *Royale Opening*, 1998. - 44. Vanessa Beecroft, *Leipzig*, 1998.

2. 3.

La fotografía y la difusión del deseo sexual (y su relación con el erotismo)

“El desnudo fotográfico es un reflejo fiel de la esquizofrénica relación de la cultura occidental con el cuerpo.”

Michael Koetzle ⁶⁰

Acotaremos la noción de *imagen* vista anteriormente, hacia la de *imagen fotográfica* para vincularla con la pornografía y la expansión del conocimiento sexual que enterró mitos y tabúes.

Aunque el nacimiento oficial de la fotografía se dictamina el 19 de agosto de 1839⁶¹, la investigación sobre los principios básicos de su funcionamiento comienza mucho antes del siglo XIX. Desde la Antigüedad ya se conoce la cámara oscura, de la cual hicieron uso los artistas del Renacimiento. Pero lo que faltaba para su distribución definitiva y en masa, era un interés social (proveniente de la burguesía que gozaba de una posición económica envidiable) y de un medio técnico que fijara las imágenes.

En sus primeros manejos, nadie pensó en el cuerpo humano como objeto protagonista a fotografiar. El tiempo de exposición que superaba los tres minutos y la represión sexual sufrida durante tantos años por la moral victoriana, hizo que los desnudos eróticos no figurarán en las primeras capturas. Sin embargo las fotografías de unas estatuas presentadas por Daguerre *Naturaleza muerta con esculturas* planteaban la posibilidad de fotografiar el cuerpo humano⁶². Más tarde con algunos avances técnicos, surgieron las primeras representaciones eróticas. Pero fue la comercialización del daguerrotipo estereoscópico, que permitía una visión tridimensional y privada, aumentando la veracidad de la situación recreada, lo que provocó la difusión masiva del desnudo (femenino).

Tras esta divulgación, no tardaron en llegar las primeras condenas que afectaron a fotógrafos, distribuidores e incluso modelos. Aunque éstas, no sirvieron de mucho, ya

60 KOETZLE, Michael, *1000 Nudes*, Uwe Scheid Collection, Italia, Taschen, 2001, p.14.

61 AA.VV, *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cîteдра, 2007.

62 KOETZLE, *Op.cit.*

que enseguida ingeniaron métodos alternativos como el “stanhope”⁶³, para escapar de la policía. A partir de los años 60 la censura aminoró y en Francia los realizadores de este tipo de fotografía se dirigieron a la industria pornográfica.

En aquella época la fotografía no se reconocía como una técnica artística. Se pensaba que dependía exclusivamente de la realidad mientras que el arte hacía uso de la simulación e imaginación para realizarse. Por ello la disciplina artística más distinguida era la escritura, que de todas era considerada como la labor más creativa y por tanto de mayor intelectualidad. La veracidad de la representación fotográfica hizo que se la calificara como obscena, “en términos platónicos, la imagen visual está menos alejada de la realidad corrupta (y, por ello, es más degradada) que la palabra escrita”⁶⁴ (recordemos la repulsión hacia el cuerpo y la materia). Por tanto, la escritura se distancia totalmente de la imagen (pornográfica).

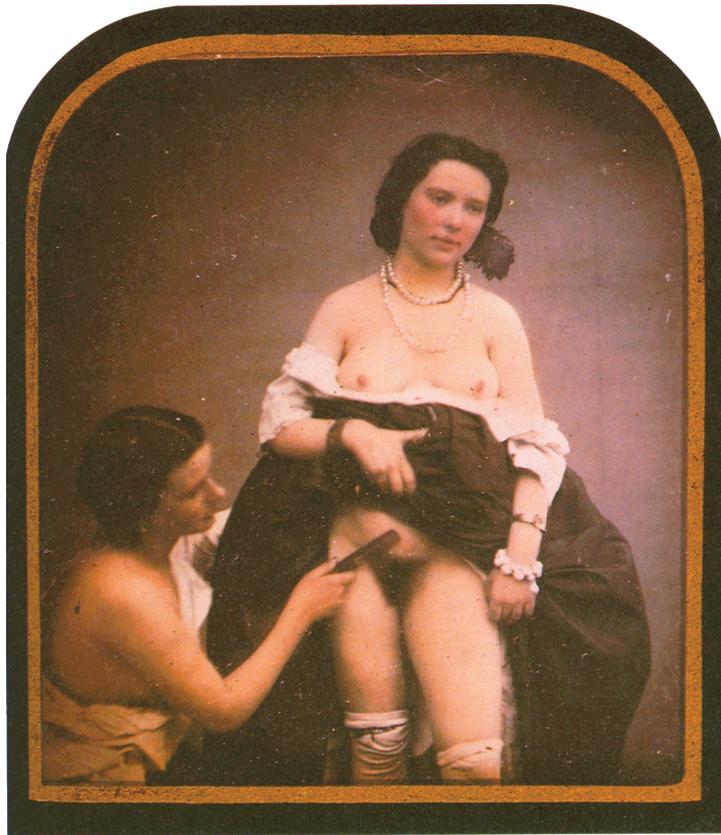
Gracias a una exhibición del sexo a través de la fotografía se integra a un mayor nivel, la pornografía a la sociedad. Estas transformadoras representaciones visuales realizadas con las nuevas tecnologías, propiciaron un **conocimiento masivo del cuerpo y su sexualidad**. Lo que hoy día ha derivado en una sobrecarga de información sobretodo visual, fue en su momento, un avance en toda regla. La pornografía revelaba algo íntimo, privado y lo convertía en público. “El crimen de la pornografía es, pues, la reintroducción del sexo en la esfera pública. La pornografía hace visible al sexo; toma lo que se ha convertido en aspecto más profundo y privado del ser individual y lo transforma en un bien público, expuesto a la mirada pública.”⁶⁵

Cabe destacar que los retratos fotográficos eróticos solían ser anónimos y muchos modelos se ponían una máscara para ocultar la identidad (fig. 46, pág. 60). En los años 1870-80 se puso de moda un collage que consistía en poner la cabeza de una famosa en el cuerpo desnudo de una mujer cualquiera.

63 AA.VV, *Historia general de la fotografía*, *Op.cit.*, p.99. Se trataba de una fotografía microscópica que se guardaba en cualquier joya y necesitaba de la lupa para verse.

64 NEAD, Lynda, *Op.cit.*, p.155-156.

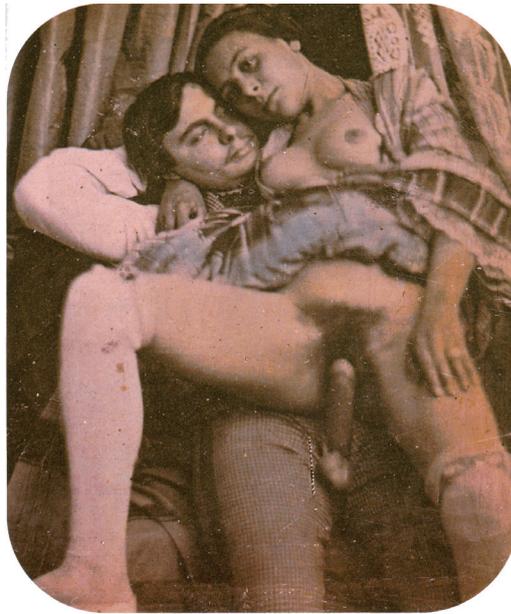
65 *Ibidem*, p.160.



45

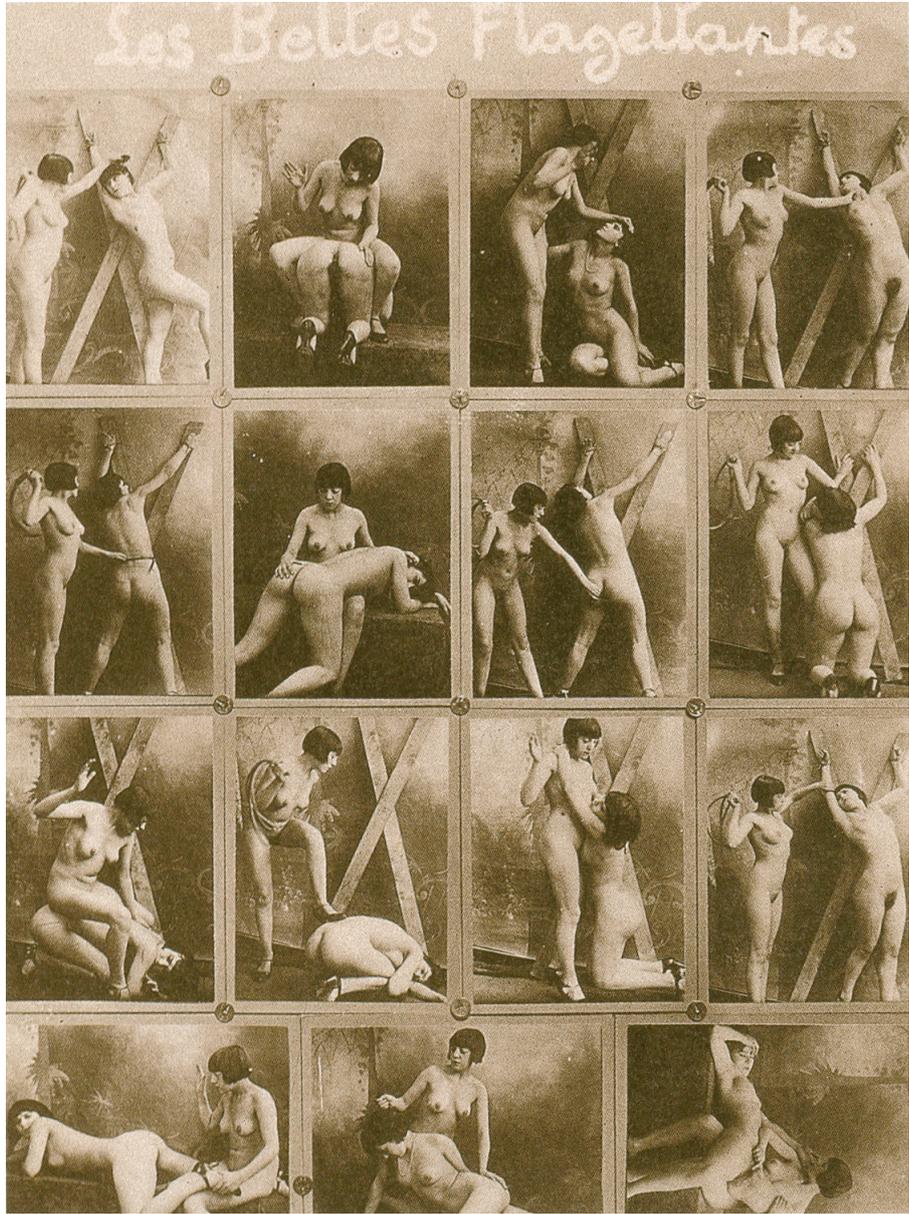


46



47

45. Anonymous, 1855. - 46. Anonymous, 1855. - 47. Anonymous, 1855.



48

48. Anonymous, *Les Belles flagellantes*, 1890.

3.

La tecnología del orgasmo

Los grupos de mujeres solas se ríen y preguntan. Los hombres se dividen entre la risa y las caras de póker. A unos mi investigación les confirma que las mujeres son tan sexuales como siempre han deseado. A otros, que las mujeres son tan sexuales como siempre han temido.

Rachel Maines ⁶⁶

⁶⁶ MAINES P., Rachel, *Op.cit.*, p.15.

Tras haber hecho un repaso a las nociones de trabajo, cuerpo, sexualidad femenina, desnudo femenino, pornografía, publicidad, etc., vamos a incidir ahora en lo que se podría definir como la clave de todo lo estudiado: el **orgasmo femenino**.

La historia del orgasmo, nos sirve perfectamente de ejemplo para entender la historia del sexo femenino. En este tercer capítulo, comprenderemos todo el desarrollo previo realizado y nos servirá además de hilo conductor para introducir el proyecto práctico presentado en la segunda parte.

Tomaremos como referencia incuestionable para este espacio, dos libros que responden de forma bastante precisa, al porqué del tabú sexual femenino, más concretamente a la masturbación femenina. Estos son, *La tecnología del orgasmo: la histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, de la autora estadounidense Rachel P. Maines. Y *El Informe Hite. Estudio de la sexualidad femenina*. Resumiremos en las próximas líneas las ideas claves de ambos estudios.

El primer libro, lo encontramos tras haber pasado mucho tiempo en librerías buscando algún texto que nos hablase del orgasmo femenino. Durante la búsqueda encontramos muchos escritos que podrían definirse como de “autoayuda” o “terapia para parejas” entre los cuales: *Orgasmo en 5 min. Mil y un caminos hacia la felicidad* de Tina Robbins o el muy de moda *Orgasmo. Todo lo que siempre quiso saber y nunca se atrevió a preguntar* de Barry R. Komisaruk, Beverly Whipple, Sara Nasserzadeh y Carlos Beyer-Flores. Pero como se intuye en los títulos ninguno respondía a mi curiosidad. También dimos un vistazo a investigaciones más “serias” como *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault, y *La función del orgasmo* de Wilhelm Reich. Pero tampoco encontramos allí lo que buscábamos. Tras pelear un tiempo, dimos con este libro *La tecnología del orgasmo: la histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, que por supuesto no se encontraba en ninguna librería que visitamos y tuvimos que solicitarlo. El día que llegó lo recuperamos sin pensarlo y comenzamos una lectura imparable del único libro que contaba justo lo que queríamos saber. El segundo libro *El Informe Hite*, lo buscamos expreso tras haber leído el libro anterior.

Como ya hemos ido adelantando, la contención sexual a causa del trabajo, nos ha conducido a sentir incomodidad frente al sexo; en este sentido, la masturbación femenina es uno de los ítems más afectados, evitados o menos nombrados por nuestra cultura. Por ello vamos a dedicar esta parte, a repasar el recorrido histórico de lo que se conoce hoy día como orgasmo femenino, pero que hasta hace poco se hacía llamar **paroxismo histérico**.

La tecnología del orgasmo: la histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres.

El libro de Rachel Maines, reafirma lo que sugeríamos al principio: “el hombre es el único ser que ha hecho del sexo un producto”. Rachel nos cuenta la historia del **vibrador**, artilugio inventado por los médicos para provocar orgasmos en las mujeres a través de la estimulación del clítoris.

La histeria femenina o paroxismo histérico, se consideró durante mucho tiempo una enfermedad del útero, vinculada especialmente a las mujeres. *Histeria* proviene del francés *hystérie*, y ésta del griego *ὑστέρα*, *útero*. Este apelativo se conoce “desde al menos el siglo IV antes de Cristo hasta que la American Psychiatric Association eliminó el término en 1952”.⁶⁷

El tratamiento de dicha enfermedad, no era otro que la estimulación del clítoris a través de un masaje hasta llegar al paroxismo histérico, es decir al **orgasmo**. La aplicación de este procedimiento en las mujeres diagnosticadas de histéricas, corría a cargo de un médico o en su defecto de una matrona.

A través de este hecho, nos damos cuenta que la forma de entender y de hacer sexo, sólo contemplaba el placer masculino dejando a la mujer excitada pero no satisfecha. Este hecho se denomina: **androcentrismo sexual**; que sumado a la represión sexual del pasado, hacía de la mujer una "paciente" en potencia. “La petición de tratamiento tenía dos orígenes: la prohibición de la masturbación femenina por no ser casta y posiblemente insalubre, y el fracaso de la sexualidad definida androcéntricamente para producir regularmente orgasmos en la mayoría de las mujeres.”⁶⁸

La mujer pagaba por ir al médico y obtener la satisfacción que de otra manera no era posible; éste cobraba por dar placer. Así es como el sexo de la mujer, se convirtió en trabajo, “un trabajo que no quería nadie”⁶⁹, ni si quiera los médicos hombres que se mostraban descontentos frente a esta ardua tarea. Precisamente por ello no tardaron en acudir a la tecnología para encontrar otras formas de producir orgasmos. Con el tiempo se fueron creando métodos cada vez más eficaces, artilugios que provocaban el “paroxismo histérico” en un tiempo inferior y sin prácticamente esfuerzo físico. De este modo, los médicos podían atender a más personas y ganar más dinero. Los aparatos, cada vez más pequeños, consistían en producir unas vibraciones constantes y circulares,

67 MAINES P., Rachel, *La tecnología del orgasmo: La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, Barcelona, Milrazones, 2010, p.22.

68 *Ibidem*, p.24.

69 *Ibidem*.

que apoyados sobre el clítoris lo estimulaban hasta el orgasmo. Así es como Rachel Maines define al vibrador “innovación sustituidora de capital-trabajo”⁷⁰.

Toda esta invención del paroxismo histérico (que no es otra cosa que el orgasmo femenino), se consideró necesario para no rebajar el status del ser masculino. “El pensamiento médico occidental sobre la sexualidad consideraba razonable y necesario para el apoyo social del ego masculino o bien considerar al orgasmo femenino como un subproducto del masculino o negar completamente su existencia.”⁷¹ Con las innovaciones tecnológicas, el vibrador se hizo más pequeño y más económico; esto supuso una **deslocalización del tratamiento** que acabó por trasladarse a los propios hogares. Las mujeres, al contrario de lo que se esperaba ante una enfermedad, mostraban felicidad durante este método y lo consumían sin miedo alguno.

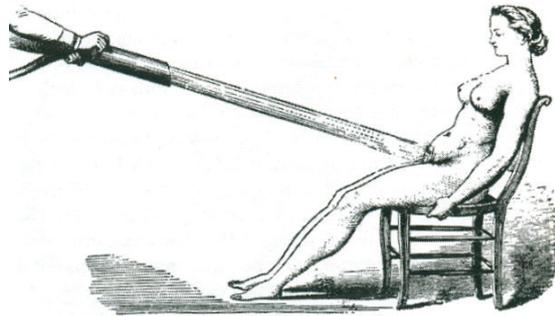
La publicidad de estos aparatos se hacía en revistas femeninas; en una de éstas, entre otros aparatos como máquinas de coser, Rachel Maines encontró a la venta los vibradores. La curiosidad ante estos anuncios se despertó en Rachel y la motivó para realizar una ardua e interesante tarea de investigación sobre los orígenes de esta tecnología del orgasmo.

Como podemos apreciar en las fotos (páginas 68 y 69), el aspecto de estos artilugios era más propio de la medicina que del placer. Sin embargo la evolución en el tiempo de estos artefactos, ha desembocado en un producto más llamativo, agradable e incluso se podría decir, más “humano”! En cualquier sexshop podemos encontrar una gran variedad de estos productos mejorados y ver la diferencia abismal entre el semblante de los antiguos y los de ahora. Quién les iba a decir a estas mujeres, que estos aparatos lejos de desaparecer con la liberación sexual, se iban a producir en masa para generar dinero en el mercado del placer sexual... ¿Será porque el androcentrismo sigue rondando por nuestras camas?

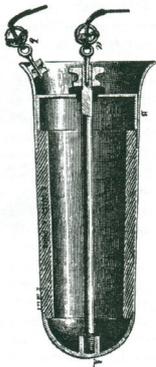
En definitiva, esta autora alimentó con su libro nuestra investigación. Nos ofreció un bagaje que no teníamos hasta el momento, lo que nos permitió seguir adelante con nuestro proyecto si cabe, con más entusiasmo.

⁷⁰ *Ibidem*, p.17.

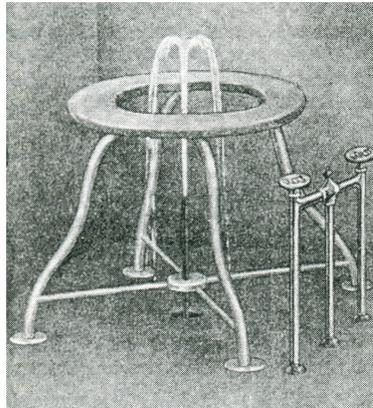
⁷¹ *Ibidem*, p.27.



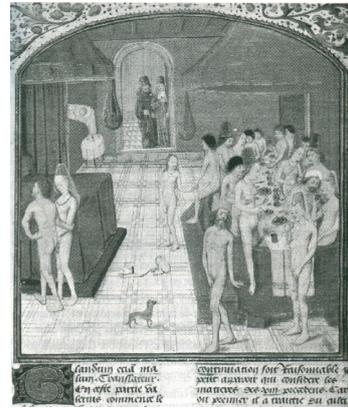
49



50



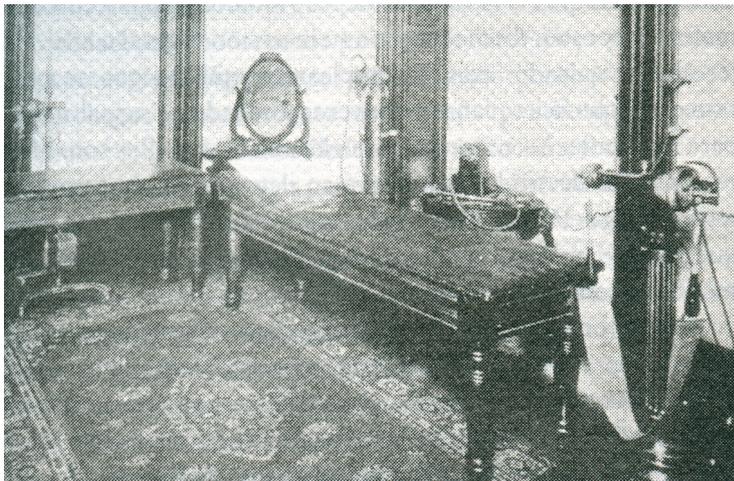
51



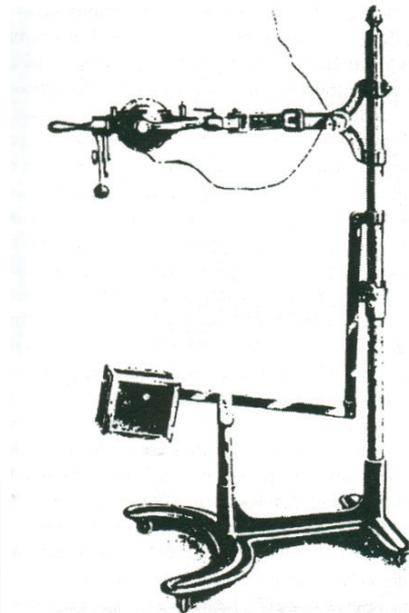
52



53

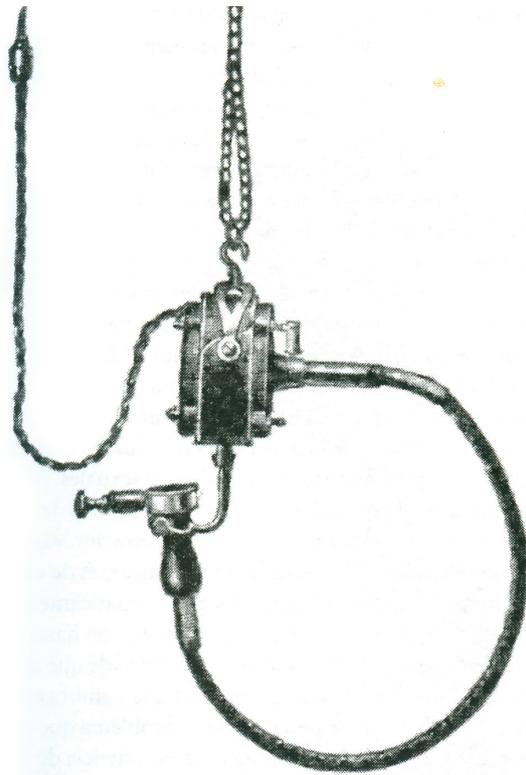


54



55

49. Ducha pélvica francesa, de Fleury, de hacia 1860 - 50. Electrodo de faradización, de Auguste Elisabeth Philogène Tripier, (1883) - 51. La ducha ascendente en Saratoga, (1900) - 52. Baños medievales, de Great Bordellos of the World (1983), de Emmett Murphy, Bibliothèque Nationale - 53. Electrodo vaginal, de Franklin Benjamin Gottschalk - 54. Teatro de operaciones, de Mechanical Vibration and Its Therapeutic Application - 55. El Chattanooga Vibrator, que en 1900 se vendía a los médicos por unos 200 dólares



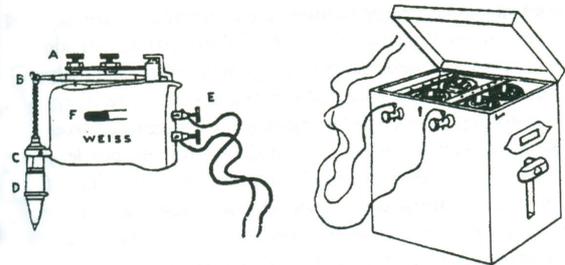
58



56



57



59

Vibration is Life

The secret of the ages has been discovered in *Vibrations*. Great scientists tell us that we owe not only our health but even our life strength to this wonderful force. *Vibration* promotes life and vigor, strength and beauty.

Vibrate Your Body and Make It Well
YOU Have No Right to Be Sick!

WHITE CROSS Electric Vibrator

Vibrating Chair FREE

This Valuable Book, "Health and Beauty," Now Sent FREE

(Note: The advertisement contains multiple columns of small text, including testimonials and company information for Lindstrom Smith.)

60



61

56. Silla saltadora de finales del siglo XIX - 57. Vibrador médico de principios del siglo XX de la Bakken Library and Museum of Electricity in Life - 58. Vibrador Carpenter colgante de May Lydia Hastings Arnold Snow, de hacia 1904 - 59. El vibrador a batería de Granville fabricado por Weiss (1883) - 60. "La Vibración es Vida", anuncio del vibrador White Cross de Lindstrom Smith, de *Modern Priscilla* (1910) - 61. Ilustración del dilema de la mutualidad orgásmica en las relaciones heterosexuales. El pie dice: "Despierta cariño... creo que tenemos que hablar", de Elisabeth W. Stanley y J. Blummer, para la Maine Line Company, (1986)

El Informe Hite. Estudio de la sexualidad femenina

Otro libro digno de mención para este proyecto es el titulado: *El Informe Hite. Estudio de la sexualidad femenina (1976)* por Shere Hite. Este texto, es en su esencia un recopilatorio de un estudio estadístico realizado en Estados Unidos sobre la sexualidad femenina. En él, se muestran cuestionarios que pretenden averiguar qué sienten las mujeres cuando practican sexo; lanzar a la sociedad un debate que hasta la fecha no se había producido.

La primera parte centra la atención en el orgasmo femenino, tomando declaraciones de alrededor 3000 mujeres anónimas; en una segunda parte, critica la definición de sexo entendida en nuestra cultura desde la mirada masculina (tal y como ya hemos visto en Rachel Maines).

“A las mujeres no se les ha preguntado nunca qué piensan y sienten acerca del sexo. Los investigadores, lanzados a la búsqueda de “normas” estadísticas, han formulado todo tipo de preguntas erróneas por toda una serie de falsas razones; y han terminado, con demasiada frecuencia, diciendo a las mujeres qué debían sentir en vez de preguntarlas qué es lo que sienten. La sexualidad femenina se ha considerado, esencialmente, como una respuesta a la sexualidad masculina y al coito. En raras ocasiones se ha llegado a reconocer que la sexualidad femenina pudiera tener una naturaleza compleja por sí misma, que fuera algo más que la mera lógica contrapartida de (lo que nosotros vemos como) la sexualidad masculina.”⁷²

En este libro se habla en gran parte de **masturbación**: cómo; con que frecuencia; si se siente bien, mal o regular y porqué; si te satisface o te hace sentir mal (“La mayoría de las mujeres habían disfrutado con la masturbación físicamente (después de todo, conducía al orgasmo), pero, habitualmente, no de un modo psicológico. Psicológicamente, se sintieron solas, culpables, rechazadas egoístas y, por lo general, malas”)⁷³... La mayoría de mujeres utilizan “el término “masturbación” como sinónimo de orgasmo: suponían que la masturbación incluía éste”.⁷⁴ Shere le da mucha importancia a este acto pues a parte de que lo considera como “una fácil fuente de orgasmos”⁷⁵ y por tanto de felicidad, nunca se le ha dado importancia; siempre se ha estudiado la sexualidad a través del coito es decir, a través del placer masculino, quedando el placer femenino subordinado a éste.

A parte de lo que Shere Hite cuenta o resume según los resultados estadísticos, es muy

72 HITE, Shere, *El Informe Hite. Estudio de la Sexualidad femenina*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, p.2.

73 *Ibidem*, p.40.

74 *Ibidem*, p.38.

75 *Ibidem*.

interesante leer las respuestas de las mujeres entrevistadas. En el informe se complementan textos narrados y textos textuales en los cuales se puede obtener una información muy valiosa. A través de ellos se comprende muy bien qué es lo que sienten las entrevistadas hacia su propia sexualidad. De hecho hay un apartado en el que describen el orgasmo; estos testimonios nos han sido de gran ayuda para configurar nuestra propia obra.

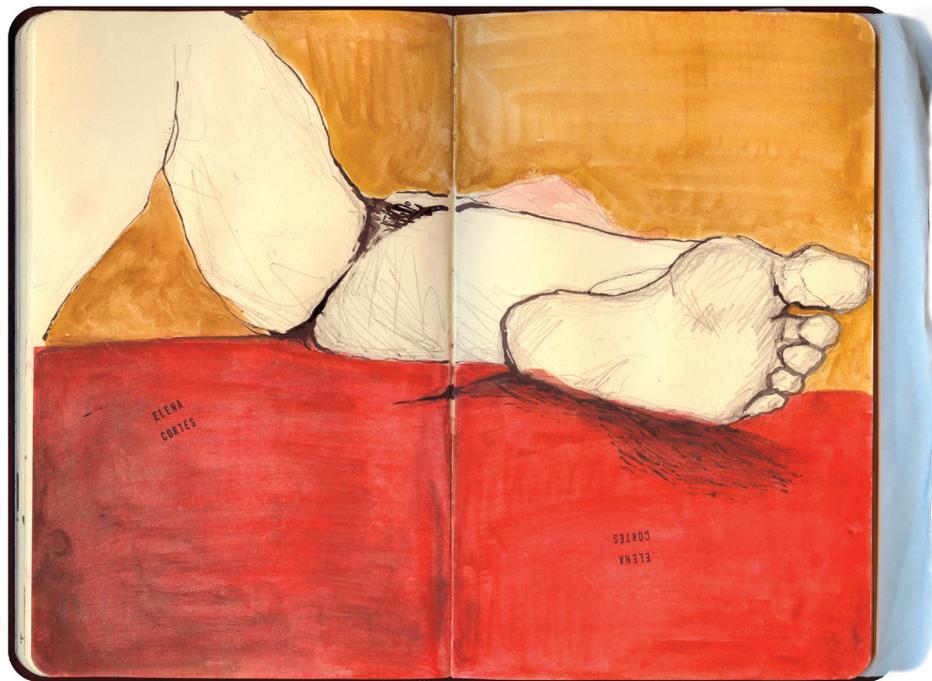
Aunque hayamos nombrado la propuesta de Shere Hite en segundo lugar, ésta fue anterior a la investigación teórica de Rachel Maines. Se puede decir que Shere ya intuía varias cuestiones acerca del orgasmo femenino que más tarde resolvería Rachel Maines en *La tecnología del orgasmo (...)*. Ella tuvo la necesidad de hacer un estudio de campo dónde se dirigió directamente a las mujeres. En cambio, Rachel preparada en otras disciplinas y atraída igualmente por este misterio, investigó los orígenes (el porqué) de los testimonios publicados en *El Informe Hite*. Su investigación dotó de una base teórica y sólida, a las encuestas de Shere Hite.

Ambos libros han sido de gran ayuda en nuestra investigación; el primero ***La tecnología del orgasmo (...)*** publicado en 1999, nos ha introducido en la historia del orgasmo, abriendo nuevas percepciones, esclareciendo dudas y afirmando muchas de las intuiciones que surgieron al principio de este trabajo. El segundo, ***El Informe Hite*** de 1976 nos ha aportado de igual manera conocimientos nuevos acerca de la sexualidad femenina pero sobretodo nos ha acercado de alguna manera a las vivencias sexuales de muchas mujeres, creando con sus testimonios, imágenes mentales y percepciones que se verán reflejadas en la obra práctica presentada en la II parte.

Para un mejor entendimiento de ambos textos, hemos cogido las dos publicaciones, y las hemos fusionado. Creemos que de esta forma, juntas, cobran sentido pues una es soporte teórico de la otra y ésta a su vez es la teoría hecha realidad. Su complementariedad ha enriquecido nuestros conocimientos aportándonos tanto información histórica como práctica.

Ahora sí, vamos a finalizar con esta primera parte en la que hemos introducido los conceptos básicos trabajados en la obra artística, para presentar nuestro proyecto práctico. A través de esta segunda parte, volveremos a recordar algunos puntos importantes ya tratados y algunos aspectos relevantes de los referentes que hemos analizado. Describiremos tanto técnica como conceptualmente las piezas para entenderlas en toda su amplitud y acercar al máximo la mirada del espectador.

II. OBRA PLÁSTICA



62

Nota: Todas las fotos que aparecen en esta segunda parte titulada *II. Obra plástica* pertenecen a la autora, Elena Cortés.

62. Boceto (cuaderno de bocetos), 2009/10.

La unicidad de la imagen

Es interesante la relación entre la perspectiva nacida en el Renacimiento, en la que sólo se daba por bueno un único punto de vista (y la pintura hizo buen uso de ella), y la cámara de video dónde no sólo entran en juego varios puntos de vista sino que también entra en juego el factor tiempo. De esta forma la unicidad de un cuadro es destruida por **la fragmentación y repetición del video**. La destrucción de esta unicidad conlleva un cambio en el significado de la imagen. Lo que dice y lo que es se separan. El significado, esto es lo que narra la imagen, ya no se encuentra en la unicidad de la obra original ya que podemos encontrar el mismo mensaje en otros sitios y soportes. Por tanto, la importancia que siempre se le ha otorgado a la obra original ya no reside en lo que dice sino en lo que es. Surge una desmitificación de las imágenes a causa de los nuevos medios de reproductibilidad.⁷⁶

En este proyecto hemos jugado con esta característica propia del video para detenernos en cada fotograma. Hemos ido hacia delante y hacia atrás (del video), hemos capturado el momento exacto de la acción que nos interesaba, hemos sacado varias copias del mismo fotograma probando diferentes técnicas artísticas y si no estábamos satisfechas, volvíamos sobre el video y retomábamos otras imágenes hasta encontrar la idónea. Y sólo entonces cuando conseguíamos el momento exacto, **transformábamos esa multiplicidad de imágenes, en una**, deteniendo el tiempo, fijando la atención en un momento preciso que narra una acción completa; un proceso placentero en el cual las mujeres paralizadas muestran su estado máximo de aspiración orgásmica.

“Hay unas cuantas débiles chispas al llegar al orgasmo, y entonces comprendo de pronto que se va a prender fuego, y concentro todas mis energías, físicas y mentales, en la meta de alcanzar rápidamente el clímax, que se presenta como la paralización por un momento del tiempo, como una cálida acometida, como si al tiempo que se me corta la respiración, mi cuerpo y mis nervios se bañaran en Placer...”⁷⁷

En este proyecto, vamos a representar las imágenes mentales de diversas chicas que surgen en el momento del orgasmo. Vamos a trasladar **la idea de orgasmo a imagen**, para afirmar la veracidad de esta sensación, convertirla en tangible y en consecuencia (para este mundo material en el que vivimos), convertirla en real. Una obra sensual y sexual, que pretende acercarnos al mundo de los sentidos.

⁷⁶ BERGER, John, *Op. cit.*

⁷⁷ HITE, Shere, *Op. cit.*, p.101.

1.

Obra previa



64

Es imprescindible decir, que este proyecto no nace en un espacio-tiempo concreto, es resultado o más bien camino de lo que se ha ido trabajando durante toda la carrera artística. El cuerpo femenino ha servido de lazo en muchos de los trabajos propios; enclave para conectar unas historias con otras y finalmente concretar en este trabajo *El orgasmo en imagen* que pretende materializar los orgasmos femeninos. Por tanto, antes de ahondar en la obra artística realizada para este proyecto, vamos a repasar rápidamente por orden cronológico algunos trabajos anteriores. Primero repasaremos la exposición titulada *Seducción de lo prohibido*, para luego mencionar *Aura*, una obra diferente en su técnica pictórica, y finalmente mostraremos la pieza *Pausa* que servirá de puente a la producción artística realizada durante este proyecto.

Seducción de lo prohibido

Seducción de lo prohibido es el título que dio paso a la exposición inaugurada el 28 de Octubre del 2009 en la Sala de exposiciones Campoamor del Ayuntamiento de Valencia. Esta muestra, aúna la trama a partir de la cual se configuraron las obras expuestas y las venideras. Son pinturas que hablan de sexualidad femenina y poder de seducción.

Cada época construye un ideal femenino a partir del cual se desarrollan nuevas representaciones del erotismo. Antes de que llegara el fenómeno del destape, los métodos utilizados para seducir se definían como sutiles e implícitos, no se revelaba nada que no se pudiera enseñar, creando con esta restricción un objeto de deseo prohibido. A partir de los años 1960, el “destape” sustituyó este erotismo del “no mostrar” por otro más explícito, reformulando el propio concepto y desdibujando el límite que lo diferenciaba de la pornografía.

En esta colección, el erotismo que parte de los años 30 en adelante, es llevado al límite para que el espectador defina el concepto desde una mirada contemporánea. Si nos detenemos en las obras, apreciamos que no hay rostros, la atención se fija en el cuerpo (al contrario de lo que se trabajará más adelante) eliminando toda identidad **y sistematizando así ciertos elementos eróticos**. Corsés, medias, enaguas, ropa hecha por hombres para seducir a hombres. Algunos desnudos casi integrales rompen la monotonía de una vestimenta pasada y nos acercan a una imagen más actual. La muestra genera una idea global de la mujer sexualizada a través de la ropa.



65



66

65. Postal, 1900. - 66. Postal, 1910.



67



68



69



70

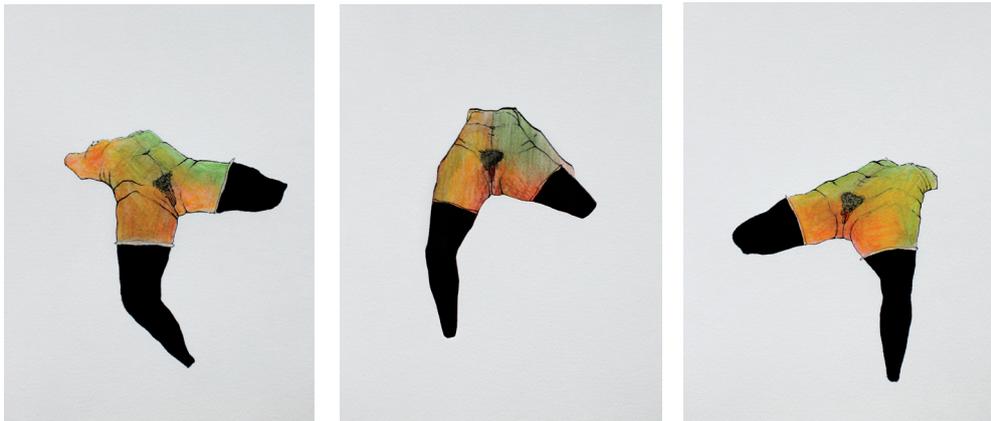
67. *Erotic n°1* (Serie Erotic), Óleo sobre lienzo, 72 x 60 cm, 2009. - 68. *Erotic n°2* (Serie Erotic), Óleo sobre lienzo, 72 x 60 cm, 2009. - 69. *Erotic n°3* (Serie Erotic), Óleo sobre lienzo, 72 x 60 cm, 2009. - 70. *Erotic n°4* (Serie Erotic), Óleo sobre lienzo, 72 x 60 cm, 2009.



71



72



73

71. *Le regard*, Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, 2009. - 72. *Primerizas*, Lápiz de grafito, 21 x 13 cm c/u, 2009. - 73. *Les plus dramatiques*, Tinta china y lápices acuarelables, 25 x 20 cm c/u, 2010.



74



75



detalle (75)

74. Esquisses, (izq. montando, dcha uno de los dibujos), Técnica mixta, 13 x 21 cm, 2008/09. - 75. *Pantalon noir*, Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm, 2009.

Aura

Tras esta propuesta (*Seducción de lo prohibido*), quisimos redirigir la pintura hacia algo más misterioso y acogedor, intentando que la rigidez que en algunas ocasiones rozaba lo cómico, se convirtiese en algo suave y profundo. Con esta intención se trabajó durante muchas tentativas hasta conseguirlo en *Aura*. Una representación pictórica que envuelve atracción, femineidad y pintura. Un trabajo basado en la sutileza, que sugiere más y describe menos. Una pintura de manchas y fundidos que nos traslada al conflicto **desaparición y presencia**, y que intenta captar las miradas ajenas con su simple esencia indefinida.

Aura se compone por un díptico que describe sin pormenores una acción. El lugar no se aprecia, lo que sucede en el cuadro tampoco, quizá sea por ello que se convierte en una pintura misteriosa. Un vapor envuelve la obra sin dejar detalle a la vista, simplemente una chica que parece disfrutar con ella misma.

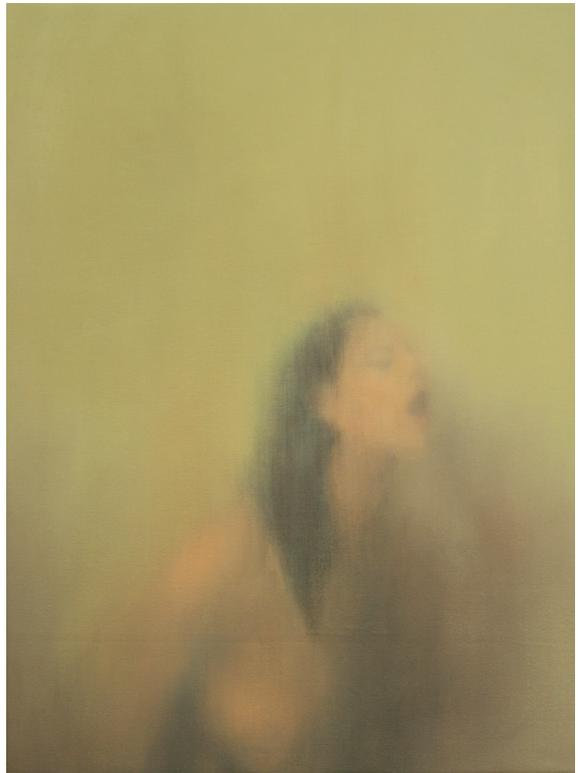
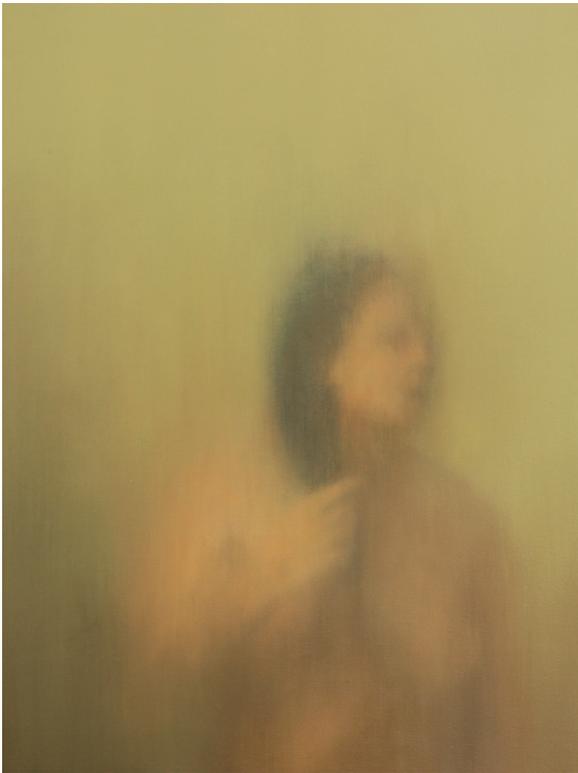
“Recuerdan a esos dibujos a lápiz muy suaves, muy delicados en los que el borrado se utiliza para eliminarlo todo menos lo esencial.”

William A. Ewing⁷⁸



detalle (76)

⁷⁸ WILLIAM, A. Ewing, *El rostro humano : el nuevo retrato fotográfico*, Barcelona, Blume, 2008, p.211. El autor hace referencia con esta frase a las fotografías de Yotta Kippe



76

76. *Aura*, Óleo sobre lienzo, 81 x 60 c/u, 2011.

Pausa

Esta pequeña caja, puede definirse como el **punto de inflexión** entre la obra previa y la obra que está por venir. Aunque siga reinando la pintura, el formato cambia, la obra denota un cambio de registro para poder expresarse.

Esta pieza la realizamos con la intención de seguir buscando lo que habíamos encontrado en *Aura*. Ese momento, esa respiración en la que tu cuerpo y mente van más allá dejando los sentidos fluir.

Se trata de un caja cilíndrica, lacada en beige y que deja ver en su superficie un rostro de mujer en pleno estado de orgasmo. El corte entre la superficie pintada en óleo y la caja es limpio, creando una oposición entre una pintura minuciosa y volumétrica y otra minimalista y plana. Esta caja guarda en su interior una pieza igualmente cilíndrica, en la que se dibuja un paisaje. Se podría decir que éste, es la imagen mental de la mujer representada; que con ojos cerrados, imagina un lugar perfecto dónde gozarse.

El formato caja no es por casualidad, esta obra se compone de esta forma por una serie de argumentos que dan sentido a su estructura. Pues trata de alguna forma, explicar plásticamente, el hecho de que la mujer haya estado (como ya hemos explicado en el punto 2.2) dentro y no fuera; es decir en el interior de las casas. Es por ello que el rostro de la mujer “gobierna” el interior de la caja, dónde guarda su pensamiento, un horizonte lejano que metaforiza el momento cúlmine del orgasmo.

La imagen de la mujer está inspirada en una actriz de la película *Golfos y picardías*, de la que hablaremos más adelante. Sólo apuntar, que a partir de esta obra se comenzó a trabajar con los fotogramas de esta película pornográfica, y con ella se inició la búsqueda de otras fuentes en las que aparecen mujeres teniendo un orgasmo.

Ésta, será la última obra en la que se utilice la pintura como medio principal. A partir de ella, buscamos otros medios expresivos que nos permitiesen transmitir la idea de orgasmo; de este modo comenzó nuestra investigación con las transferencias que más adelante detallaremos. Pero vayamos paso a paso y comencemos por introducir el desarrollo práctico.



77



78

77. Pausa, Técnica mixta, caja: Ø 10 x 7 alt. cm, pieza: Ø 4,5 x 1,7 alt. cm, 2011. Esta fotografía muestra la superficie de la tapa de la caja, dónde aparece el rostro de una mujer. - 78. Esta fotografía muestra la obra al completo, la caja abierta guarda en el interior un objeto cilíndrico, pintado por todos sus lados convierte el paisaje representado en algo infinito.

79. Transferencia de un fotograma (manipulado) de la película *Golfos y picardías*. Esta imagen, es la primera transferencia sobre látex que realizamos. Con ella intentamos registrar a partir de un momento preciso de la película, la expresión exacta del momento del orgasmo. El resultado nos gustó tanto que nos animó a continuar trabajando con transferencias.

2. El orgasmo en imagen



79

Me siento elevada... Respiro de prisa... También me siento ligera de cabeza, sumida en un mundo de ensueño, los sonidos parecen distantes; el tiempo da la impresión de haberse detenido.⁷⁹

⁷⁹ HITE, Shere, *Op.cit.*, p.94. Estas líneas pertenecen a la descripción de orgasmo que una de las mujeres cuenta en El Informe Hite.

¿Cómo puede el aliento hacerse imagen?

Elías Canetti ⁸⁰

En esta frase, Canetti se pregunta **cómo puede materializarse una sensación**, un respiro, una emoción. Seguramente es la primera pregunta que se hace, consciente o inconscientemente, toda persona creativa antes de y durante un proyecto artístico: *¿Cómo puedo representar esto?*. Hemos querido hacer imagen el orgasmo femenino, por tanto la obra que presentamos a continuación intenta de la mejor manera posible, responder a esta pregunta.

Inspirada en lo erótico, en el placer de lo sensitivo; captar un instante, una emoción, convertirlo en pieza artística y proponerlo para deleite del observador. Las piezas que vamos a desmenuzar, hablan de los sentidos femeninos; de lo que las mujeres sienten durante el placer sexual, concretamente durante el orgasmo. Es en cierta forma, un homenaje al orgasmo femenino por haber estado y seguir estando subordinado, sometido, supeditado e incluso humillado a la eyaculación masculina. Es un intento de hacer visible la cara más femenina e íntima del sexo. La mujer es la única protagonista de esta historia, es la que se muestra disfrutando de una forma incondicional de su cuerpo y su sexualidad.

Las imágenes mostradas en las diferentes obras, se distinguen en dos bloques por su procedencia. Por una parte tenemos varias series en las que hemos utilizado imágenes pornográficas externas a nuestro ámbito personal; son imágenes **públicas y publicadas** que nos hemos apropiado para manipularlas y así redefinir su contexto para un uso y fin conforme a nuestros intereses. Por otra parte, hemos trabajado en una última serie imágenes propias, ya que han sido producidas por nosotras mismas, además de pertenecer a personas de nuestro entorno más cercano. Todas ellas, tanto las pornográficas como las personales, son fotogramas pertenecientes a una grabación fílmica en la que se narra una escena. Más adelante nos detendremos en este punto para explicarlas en detalle y cada caso en particular.

Los **materiales** utilizados para plasmar estas imágenes son diversos aunque muy semejantes tanto en sus características expresivas, como en su aplicación. En realidad la utilización de unos y otros responde a una línea evolutiva que intentaba en cada paso, expresar mejor la sensación de orgasmo estudiada durante el proyecto.

⁸⁰ CANETTI, Elías, *La antorcha al oído*, Madrid, Alianza/Muchnik, 1984.

De forma general, las obras se componen de una **parte transferida** en blanco y negro (un fotograma seleccionado y encuadrado dónde aparece el retrato de una mujer en éxtasis) que representaría la imagen real y de una **parte pintada** a partir de una paleta muy ajustada de colores (tonos vibrantes aplicados con diversas técnicas según la pieza) que representaría la imagen mental. En la parte que se constituye la transferencia, también podemos apreciar (en la series de *Petite mort*), imágenes de paisajes. Éstos, al contrario que los rostros de mujeres, son artificiales e inventados. Conforme describamos las series, desarrollaremos con más profundidad cada una de estas partes.

El **soporte**, que varía en cada serie, ayudará a que ambas partes (la transferida en B/N y la zona cromada) se unifiquen y formen la obra en cuestión.

La utilización progresiva de los materiales va en paralelo con la ejecución del proyecto. Compilando todo el conjunto, se hace notar una línea evolutiva; las primeras obras tienen un componente más artesanal, se aprecia la pincelada, los restos del papel, el corte... sin embargo conforme vamos avanzando, la mano de la creativa se hace cada vez más pequeña, más invisible y deja paso a que la mujer representada se apodere de la obra.

Para un mejor entendimiento, vamos a pararnos en cada una de las piezas realizadas durante este Máster en Producción Artística, para así poder saborearlas con detenimiento y profundidad.

Comenzaremos tal y como hemos ido avanzando, por las piezas más “artesanas”, para dirigirnos hacia el último trabajo en el que la mano de la artista queda en un segundo plano. Primero nos extenderemos con las dos series denominadas *Petite mort I* y *Petite mort II*. Estas dos series aunque tienen un carácter propio, se asemejan considerablemente en su materialización y en su finalidad expresiva. Luego mostraremos la obra *Picardía*, y la serie *Trouvés* que nos ayudarán a seguir la evolución del proyecto. Y finalmente desplegaremos el último trabajo titulado *La sonrisa de ellas*, el cual se detalla por ser algo más íntimo. Se puede considerar incluso, un proyecto más “redondo” teniendo en cuenta que se ha ejecutado por completo por la autora; desde el contacto directo con las protagonistas hasta la realización de los videos, la selección de los frames, la materialización...

Selección de fotogramas de una escena concreta de la película *Golfos y picardías*.

Anotaciones sobre diferentes aspectos del TFM.

Primeras pruebas de transferencias sobre látex. En la imagen de la derecha, se puede apreciar que se probó colorear el látex.

Pruebas de transferencias sobre distintos papeles, en este caso sobre papel acetato.

Restos de pruebas sobre poliuretano que se cuartearon y sirvieron para componer la serie II de *Petite mort*.

Diferentes imágenes seleccionadas para el trabajo. Los paisajes son creados a partir de varias imágenes manipuladas en Photoshop. Las mujeres son fotogramas, las de arriba pertenecen a la película *Golfos y picardías* y las de abajo al documental *El orgasmo de ella*.

Pruebas de transferencias sobre poliuretano. Las imágenes fueron extraídas de páginas de Internet. En la izquierda podemos apreciar el juego de transferencias que se crea entre rostro y paisaje.

2. 1.

Series *Petite mort*

Pequeña muerte. Algunas mujeres al alcanzar el clímax pierden la conciencia durante unos segundos, es lo que se conoce como *petite mort*.

Aunque el título pueda remitir a este hecho popularmente conocido, nosotras le hemos dado nuestra particular interpretación. Partiendo de que la sexualidad es una fuente de vida y de energía, el hecho de que muchas mujeres no tuviesen o no tengan la oportunidad de conocer su propia sexualidad, lo interpretamos como si una parte de ellas no tuviese vida; lo leemos y traducimos como *pequeña muerte* en un ser vivo.

En *Petite mort I y II*, establecemos un paralelismo entre rostro y paisaje, paisaje y éxtasis, aliento y pintura, expresando a través de lo visual, lo erótico del orgasmo. Un soplo, una imagen que de forma metafórica incita a relacionar sexualidad, femineidad y territorialidad.

Las series que presentamos a continuación, se componen de 5 cuadros (serie I) y 4 cuadros (serie II) formalmente semejantes entre sí. Elaborados a partir de diversos materiales y técnicas que fortalecen la poética del discurso planteado.

Son piezas de pequeño formato que intensifican la cercanía con el espectador. Al igual que las obras de Ghada Amer, los siguientes cuadros necesitan de la proximidad del espectador para comprenderse; la distancia entre ambos sujetos se acorta conforme se va asimilando la pieza.

Un momento preciso cobra todo el protagonismo de la obra, prolongándose infinitamente en el tiempo, convirtiendo esa *petite mort* en un acto de reflexión sobre la pintura, lo femenino, lo erótico y el desfallecimiento.

2. 1. 1.

Serie I *Petite mort*

Los retratos de mujeres plasmados en esta serie, han sido extraídos de la película *Polissons et galipettes* (trad. Golfos y Picardías (de antaño))⁸¹. Esta película fue presentada en los cines en el año 2002; un documental que reúne varios cortometrajes pornográficos rodados en los años 20. Grabaciones mudas, en blanco y negro, anónimas y por supuesto clandestinas para su época. Estas pequeñas delicias, se proyectaban en los burdeles mientras los hombres (en su mayoría burgueses), esperaban ser atendidos. Es sorprendente el hecho de que, películas pornográficas de los años 20 sean publicadas en la actualidad con toda normalidad, en formato documental y en distintas salas de cine como si de una obra de arte se tratara. Quizá sea la distancia temporal lo que nos haga verlas con otros ojos... (destacamos esta idea para recordar el punto 1.2. tratado en la Parte I sobre “Arte erótico y pornografía”). En cualquier caso nos parece un film muy atractivo tanto por su pornografía como por su estética. Por todo ello, lo hemos tomado como referente principal de las siguientes series.

Cada rostro de la serie *Petite mort*, pertenece a una escena diferente de la película; una historia que hemos despedazado, descontextualizado y reubicado para formar una nueva. Las mujeres se convierten en protagonistas del placer, tal como Ghada Amer hace con sus siluetas cosidas. Recordemos que las referencias de esta artista, provienen de revistas pornográficas, a partir de las cuales extrae sólo la figura femenina que más le interesa y la recalca. En sus lienzos, la repite hasta inundarlos, como si de un latido de corazón se tratase, poniendo así de manifiesto el autoerotismo dónde en muchas ocasiones la mujer se presenta con gestos masturbatorios.

Nosotras procedimos de forma similar, sólo que en vez de centrar la atención en el cuerpo, la fijamos en el rostro. Primero seleccionamos las imágenes con las que íbamos a trabajar; luego recortamos la figura femenina para que fuese ella quién imperase, dejando fuera de escena, cualquier otro personaje que entorpeciese la expresión facial de las principales. Cuando ya obtuvimos los retratos de las mujeres en éxtasis, configuramos a partir de varios paisajes, un paisaje específico para cada uno de los rostros, buscando una relación coherente de formas, composición, color...

Una vez conseguidas todas las imágenes, realizamos las transferencias pertinentes al látex, utilizando a éste como transfer y como soporte. Y compusimos todos los elementos superponiendo rostro y paisaje, y pintando por debajo de las planchas de látex con óleo,

81 REILHAC, Michel (dir.), *Polissons et Galipettes*, Mélange Productions, Francia, 2002. Fueron encontradas en la habitación secreta de una familia francesa muy respetable, que los cedió discretamente.

unos campos de color que interactuarían con toda la obra.

En *Petite mort I*, vemos que los rostros se reúnen con paisajes difusos, los cuales parecen desvanecerse conforme los miramos. Una metáfora cierta que fusiona el orgasmo femenino (libertad absoluta de los sentidos), con la libertad territorial de la mujer (recordemos la pieza *Pausa*).

La utilización de la naturaleza no es casual. Nos remitimos a ella ya que desde siempre la mujer se ha representado como parte integrante de la naturaleza⁸². Así el paisaje transferido se convierte en un elemento más de la metáfora sexual, pervirtiendo su significado más establecido (lo bello, lo correcto y lo tradicional); incidiendo en la sublimación del paisaje, la grandiosidad de la naturaleza.

Igualmente relacionamos el concepto “paisaje” con el de “territorialidad”. Desde siempre la mujer ha estado ubicada por imposición dentro y no fuera. Resguardada en lo íntimo ha sido despojada de relacionarse con el espacio público y por tanto de sociabilizarse; limitando y constriñendo lo femenino en un espacio cerrado, sin desarrollo intelectual, social, sentimental, sensorial... permaneciendo siempre en lo privado mientras que el hombre hace su fuerte en lo público.

“En la tradición cultural de Occidente, muy influida por una ética de la división del trabajo que adscribe las mujeres al interior doméstico mientras reserva los espacios externos para los varones, los paisajes cotidianos de unas y otros han sido diferentes. Siguiendo la tradición grecorromana y judaica, fray Luis de León proclamaba en el Siglo de Oro español, en *La perfecta casada* (1583), que la mujeres no deben ser “ventaneras, ni visitadoras”. O lo que es lo mismo, no debían aspirar a conocer los paisajes externos.”⁸³

Este ocultamiento de la figura de la mujer conllevaba y conlleva al ocultamiento sexual de la misma. Encontramos pues una segunda relación de significados entre libertad territorial y libertad sexual.

Estos paisajes al contrario que los rostros, son inventados y configurados a partir de múltiples imágenes recogidas en varios medios. De este modo se confrontan la persona (lo objetivo, terrenal, real...) y lo pensado (lo subjetivo, imaginario, utópico...). En las piezas venideras, el paisaje desaparece y es el color quién toma protagonismo y

82 PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *Op. cit.*, p.30.

83 NOGUÉ, Joan, “El cuerpo como paisaje identidad, género y sexo”, en *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p.33.

representa ese mundo mental.

Ambas partes (rostro y paisaje) son transferencias sobre látex, dónde se utiliza el propio látex como soporte. La transparencia que tiene este material, nos permitió superponer ambas imágenes. Los dos cuadrados de látex de 10 x 10 cm, están sujetos por unas agujas y clavados en un lienzo igualmente cuadrado de 40 x 40 cm, sobre el cual se ha pintado unos campos de color con una combinación de dos tonos. La zona pintada se ve alterada por la superposición de las transferencias; la intensidad del color disminuye. Entre el lienzo y el soporte transferido se crea un pequeño espacio (alrededor de 1 cm) para que la luz entre por él. Este espacio sirve también para mostrar el “truco” al espectador.

2. 1. 2.

Serie II *Petite mort*

La siguiente serie, viene dada por la anterior en el sentido, de que las imágenes utilizadas son exactamente las mismas (excepto que se elimina una combinación de rostro-paisaje). Esto es por una consecución de hechos que nos llevaron al siguiente resultado, por una parte acertado y por otra un tanto casual. Vamos a explicar esto con detenimiento.

Una vez realizada la primera serie, nos dimos cuenta que el proceso de transferencia sobre látex era demasiado lento, así que investigamos para encontrar otro material, otro proceso que nos permitiese una mayor rapidez en la elaboración del trabajo.

El látex es un material muy alterable, según la temperatura se craquela o se funde. Su tratamiento es delicado además de costoso, ya que el papel con el que transferimos la tinta al látex, se elimina sólo frotando sobre la superficie con las yemas de los dedos humedecidos. Por ello investigamos otras alternativas y averiguamos que Rubén Tortosa (profesor Doctor de la Facultad de Bellas Artes de la UPV), trabaja con un producto con resultados estéticos muy semejantes al látex pero con la ventaja de que es muy maleable y duradero. De hecho Inma Femenía su antigua tutoranda en el 2009-10, en el mismo Máster en Producción Artística, realizó su Trabajo Final de Máster con este producto. Ambos nos han ayudado a encontrarlo en la ciudad de Valencia así como el papel transfer (utilizado por primera vez en esta serie y con el que hemos seguido trabajando para las posteriores obras). El papel con el que realizamos el transfer, se denomina Papel Réflex Perfect Transfer 100 gr y el producto que nos sirve de soporte es un polímero

orgánico no vinílico⁸⁴.

Para probar con este nuevo material, cogimos las mismas imágenes que habíamos trabajado en la serie *Petit mort I*. Para empezar procedimos de la misma forma que con el látex. Primero imprimimos sobre el papel transfer la imagen que queríamos transferir, seguidamente con la ayuda de una brocha “pintamos” capa tras capa sobre la imagen con el polímero indicado. Una vez se hubiese formado una capa lo suficientemente gruesa como para poder trabajar y supervisando que el producto estaba totalmente seco, retiramos el papel transfer cual tirita se quita de la piel. De este modo la tinta quedaba registrada en la “piel” del polímero, quedando una transparencia generalizada y una total transparencia en las zonas exentas de tinta. Como era un material que jamás habíamos utilizado, obtuvimos algunos resultados no esperados. Conforme avanzaba el secado, el poliuretano se cuarteaba creando una especie de herida en el propio material y en la imagen transferida. Pero aunque seguimos probando hasta conseguir controlar la técnica, no descartamos esta incidencia para trabajar sobre ella. De hecho, *Petite mort II* surgió a raíz de estos tropiezos, es por ello que al principio hemos dicho que esta serie responde en cierta manera a unos hechos casuales.

Para enfrentarnos al problema, recuperamos estos trozos dañados y los manipulamos según la ubicación de las heridas más destacadas. De este modo empezaron a nacer elementos disformes muy sugerentes. Una vez recortados y seleccionados, compusimos nuevas formas de aspecto orgánico, con un ápice surrealista.

Tras obtener estas nuevas figuras, pensamos en la mejor forma de incorporar los campos de color; elemento importante en la obra (al hablar con compañeras, vimos que el color era clave en la descripción de orgasmo). Lo que sí quisimos apartar eran las agujas, no queríamos que el orgasmo se identificase con algo tan relacionado con la tradición femenina, sino que fuese algo más abierto, más surrealista y menos redundante.

Además, al tratarse de formas de un formato tan pequeño, creímos que el soporte debía adecuarse. Por ello, escogimos como soporte papel de acuarela y sobre éste pintamos con lápices acuarelables.

En esta serie, no había separación entre la transferencia y el soporte (como lo hay en *Petite mort I*), por ello dejamos que los colores sobrepasarán muy tímidamente las transferencias pegadas al papel. Para realzar la expresividad, descentralizamos las composiciones, dejándolas flotando sobre la superficie.

84 FEMENÍA, Inma, *Llum: registros de fotografía lumínica. Valores plásticos de la luz digitalizada*, Trabajo Final de Máster, (por la atención de la autora), Valencia, Universidad Politècnica de Valencia, 2010.

Son imágenes en las que el rostro y el paisaje se desfiguran para adherirse en un éxtasis absoluto.

Como ya hemos dicho aunque aprovechamos los “errores” para crear esta segunda serie, no nos detuvimos en nuestra investigación sobre este material ni en conseguir una mejor descripción del orgasmo. Lo veremos más adelante.

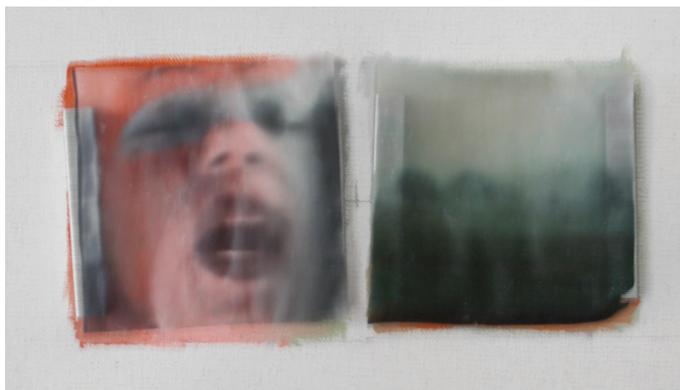
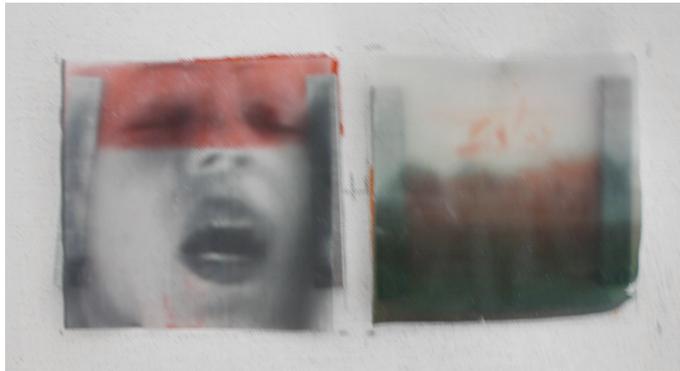


80



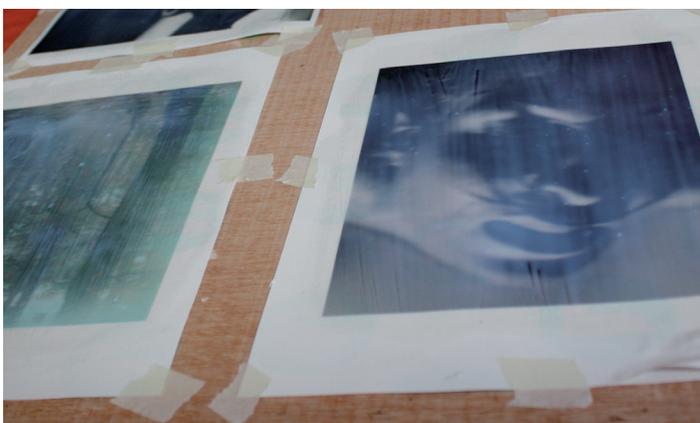
81

80. Fotograma de la película *Golfos y picardías*, min. 59:26. - 81. Fotograma de la película *Golfos y picardías*, min. 21:29.



82

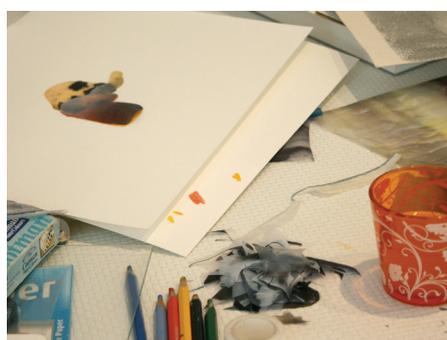
82. Fotografías que ilustran el proceso de trabajo de la Serie I *Petite mort*. Como se ve en las imágenes, se probaron diferentes composiciones formales y cromáticas antes de llegar al resultado final. En la estructura cromática, vemos como se intentó romper los esquemas faciales, inspirándonos en las pinturas de Marlene Dumas. De esta forma se trabajaron el resto de obras presentadas en este proyecto.



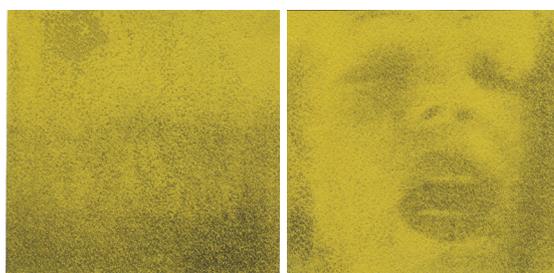
83



84



85



86

83. Diferentes pruebas con el polímero sobre diferentes papeles transfer. - 84. En esta foto se aprecia una de las primeras pruebas logradas utilizando el polímero no orgánico y el papel réflex perfect ransfer 100gr. En la esquina derecha se aprecia una mancha amarilla, se trata de pruebas que se iban realizando para conseguir una buena integración entre imagen y pintura. -85. Proceso de trabajo de la Serie II *Petite mort*. - 86. Transferencia con disolvente sobre papel de color, una entre uchas pruebas que iba realizando con diferentes materiales.



87

87. Exposición de la Serie *Petite mort I* en la sala de exposiciones *Las Atarazanas* gracias al proyecto *Ideas en proceso*, Julio 2012.



88



detalle (88)



detalle (88)

88. Serie I *Petite mort (V)*, Transferencia sobre látex y óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm, 2011.



89



detalle (89)



detalle (89)

89. Serie I *Petite mort (I)*, Transferencia sobre látex y óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm, 2011.



90



detalle (90)



detalle (90)

90. Serie I *Petite mort (II)*, Transferencia sobre látex y óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm, 2011.



91



detalle (91)



detalle (91)

91. Serie I *Petite mort (III)*, Transferencia sobre látex y óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm, 2011.



92



detalle (92)

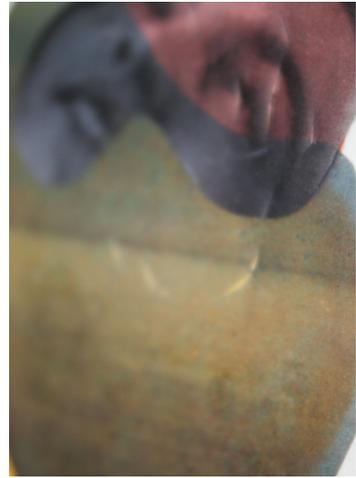


detalle (92)

92. Serie I *Petite mort (III)*, Transferencia sobre látex y óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm, 2011.



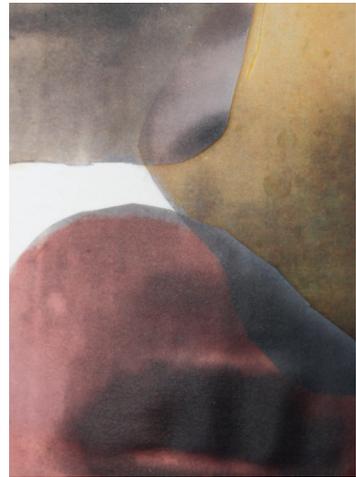
93



detalle (93)



94

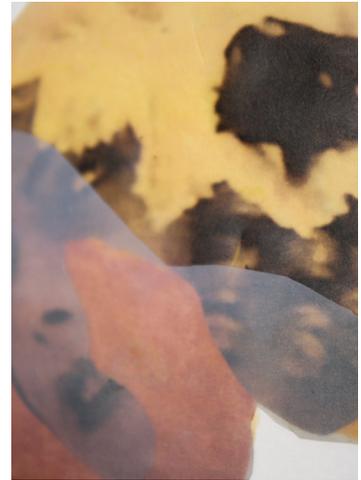


detalle (94)

93. Serie II *Petite mort (I)*, Transferencia sobre poliuretano y lápiz acuarelable, 30 x 45 cm, 2011. - 94. Serie II *Petite mort (II)*, Transferencia sobre poliuretano y lápiz acuarelable, 30 x 45 cm, 2011.



95



detalle (95)



96



detalle (96)

95. Serie II *Petite mort* (III), Transferencia sobre poliuretano y lápiz acuarelable, 30 x 45 cm, 2011. - 96. Serie II *Petite mort* (IV), Transferencia sobre poliuretano y lápiz acuarelable, 30 x 45 cm, 2011.

2. 2. Picardía

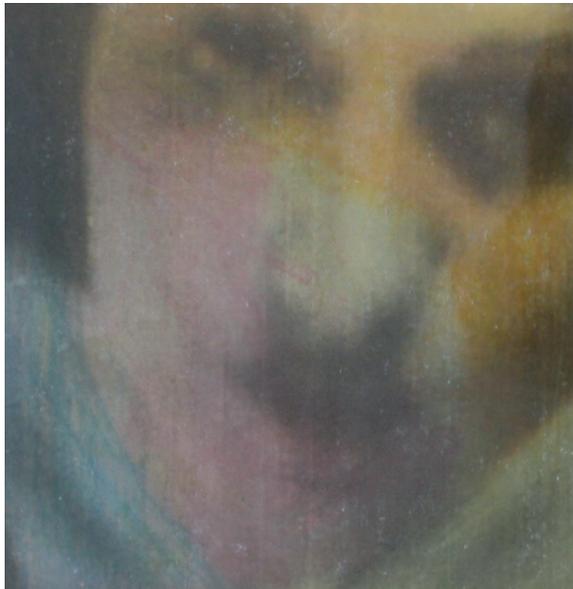
A partir de *Picardía* en adelante, veremos cómo nos alejamos del paisaje y nos acercamos más a la expresividad del color (en la última serie explicaremos el porqué). Precisamente en este hecho y particularmente en esta obra, se aprecia la influencia de Marlene Dumas. Quién con sus campos de color, altera el realismo de la figura (fig. 27, pág. 42). Tonos potentes se ubican en el rostro para potenciar una personalidad y dejar de lado la fisonomía propia de un rostro, definiendo a la persona más que por su propia representación realista, por las gamas cromáticas y las formas en que éstas se componen.

En *Picardía*, el rostro de una mujer no nos pierde de vista, su mirada se cruza atentamente con la nuestra, para que nos fijemos en ella y percibamos sus colores, sus formas, su placer.

La foto escogida para esta pieza, sigue perteneciendo al igual que en las series anteriores, a un fotograma de la película *Golfos y picardías*. Esta imagen, se ha transferido sobre látex, manteniendo a éste como soporte (al igual que en las series de *Petite mort*). En la obra, se distingue una segunda superficie coloreada de tonos amarillos, magentas y azules. Éstos se han pintado con lápices acuarelables, en una cartulina independiente, situada en un segundo plano del cuadro; gracias a la transparencia del látex, podemos apreciar la composición de los diferentes colores. Retomando el formato cuadrado, rostro y color se fusionan creando sólo una imagen. *Picardía* se ve encuadrada por un paspartú que potencia la mirada de la protagonista.



97



detalle (97)

97. *Picardía*, Transferencia sobre látex y lápices acuarelables, 25 x 25 cm, 2011

2. 3.

Postal Three: *Trouvées*

Postal Three, forma parte de un trabajo conjunto realizado en la asignatura del máster, *Diseño y creación artística*. Cada alumno debía buscar tres palabras y componer tres postales de 10 x 15 cm, que definiesen nuestro proyecto personal. Nosotras elegimos los términos de: “retrato”, “orgasmo” y “transgresión” y seleccionamos de Internet tres retratos de mujeres teniendo un orgasmo. Todas las postales de cada uno de los alumnos, acabarían reunidas en un paquete bajo el nombre de *Postal three*.

Nombramos este trabajo en este punto no sólo como obra práctica, sino como proyecto conector para entender el próximo y último trabajo. Gracias a él, nuestras ideas se esclarecieron bastante; nos ayudó a terminar de configurar toda la investigación que habíamos hecho hasta ahora y nos empujó a continuar nuestra búsqueda sobre el tema.

Con *Postal Three*, rompimos los esquemas seguidos hasta el momento. Por una parte, dejamos de lado la película *Golfos y picardías* y nos centramos más en el presente. Buscamos fotografías eróticas actuales colgadas en la red. Para ello, visitamos varias páginas web en las que se podían localizar fotografías o vídeos de chicas teniendo un orgasmo. Algunas parecían más preparadas, otras más imprevistas, lo vemos en la composición de fotos de la página siguiente (p. 111).

Por otra parte, encontramos un documental muy interesante titulado *El orgasmo de ella*, de Sophie Jeaneau (la foto 98 (p. 111) muestra un fotograma seleccionado, de una de las mujeres entrevistadas en el momento preciso en que tiene un orgasmo en directo). Este largometraje, entrevista a varias mujeres que explican sus vivencias personales sobre: qué es el orgasmo, cómo lo descubrieron, la masturbación... El documental también cuenta con una amplia explicación técnica del proceso que conlleva un orgasmo, así como artilugios para mejorar las relaciones sexuales. Este video no sólo siguió instruyéndonos sobre el tema sino que además, nos animó a entrevistar a nuestras propias amigas para alcanzar una comprensión más cercana.

Finalmente decir, que en las imágenes finales de *Postal three*, se puede apreciar una clara evolución desde que comenzamos las series de *Petite mort*. Las imágenes que aquí presentamos son más actuales y sobre ellas hay un retoque fotográfico más elaborado. Después de seleccionarlas y encuadrarlas, se pasaron a escala de grises; luego se realizó un proceso de desenfoque, dónde el fondo queda prácticamente irreconocible. Así

las facciones importantes del rostro se mantienen lúcidas y se expresan con total libertad. En el resultado final también se destaca, una mancha de color que cubre parte de la cara; estos tonos no se escogieron aleatoriamente, sino que fueron seleccionados según las descripciones de orgasmo que oímos tanto en el propio documental nombrado, como en los testimonios de El Informe Hite, como de las respuestas de nuestras compañeras que analizaremos seguidamente. Esta mancha potencia la expresión de la chica rompiendo la regularidad del blanco y negro.

Por último decir que el resultado de las tres postales impresas nos gustó tanto que lo trasladamos a obra artística. Con el mismo proceso que explicaremos en el siguiente punto, transferimos las imágenes en cristal y pintamos por la otra cara con pintura para cristal los monócromos.



98



99



100

98. Fotograma del documental *El orgasmo de ella*. - 99. Imagen de internet en la que una chica se fotografía mientras tiene un orgasmo (en proceso de postproducción). - 100. Imágenes de internet en las que aparecen los rostros fotografiados en el momento de tener un orgasmo.

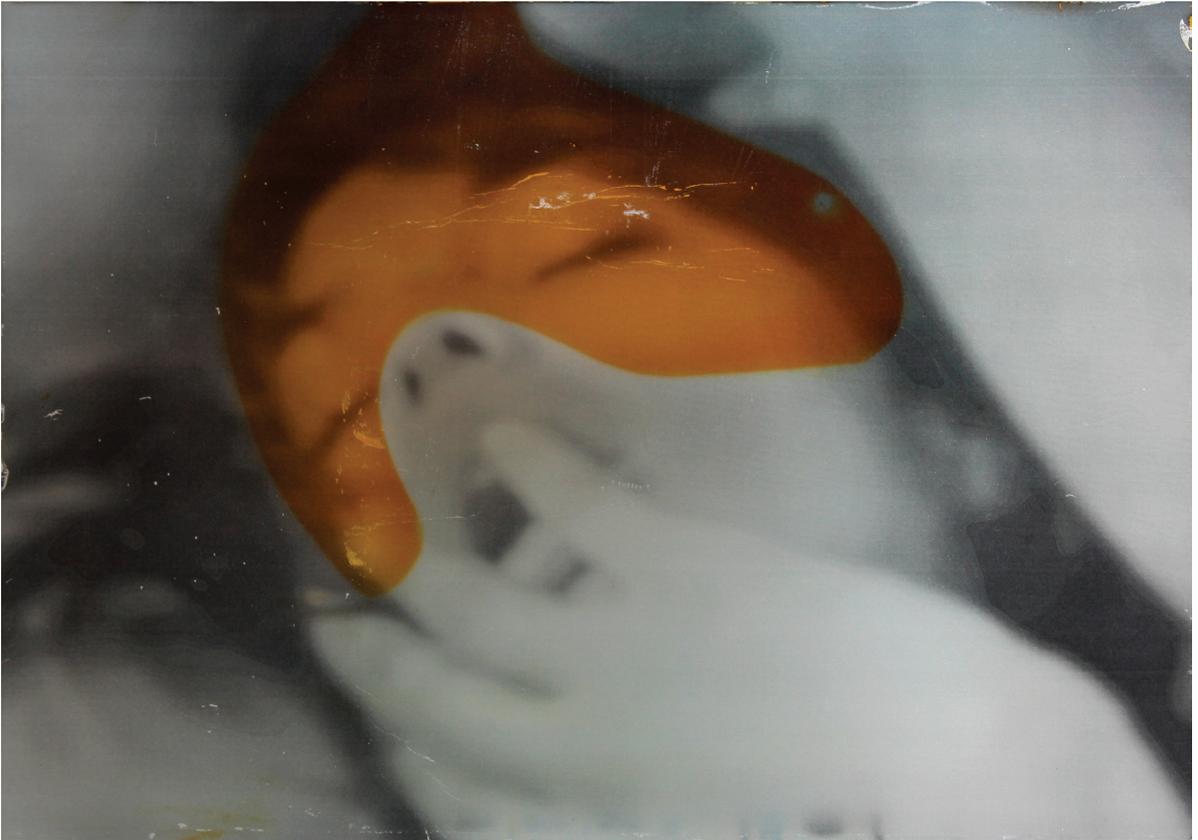


101



102

101. *Postal three*, Impresión digital, 10 x 15 cm c/u, 2011. - 102. Proceso de realización de la serie *Trouvées*. - En la página siguiente: 103. *Trouvées 01*, Transferencia sobre cristal y pintura, 27 x 38 cm, 2012.



103



104

104. *Trouvées o2*, Transferencia sobre cristal y pintura, 27 x 38 cm, 2012. En la página siguiente: 105. *Trouvées o3*, Transferencia sobre cristal y pintura, 27 x 38 cm, 2012.



105

2. 4.

La sonrisa de ellas

“(...) los investigadores deben dejar de decir a las mujeres lo que deben sentir sexualmente y empezar a preguntarles qué siente sexualmente.”

Shere Hite⁸⁵

Se podría decir que esta serie culmina toda la investigación realizada pues hay que recalcar que su entera producción ha sido llevada a cabo por la autora y que además ha contado con la participación de personas de su entorno.

Esta última serie se ha realizado por la necesidad de alcanzar, después de toda la investigación, una mayor perfección tanto a nivel conceptual como a nivel plástico. Se ha desarrollado en varias etapas, las cuales vamos a ir describiendo. Igualmente comentar que sólo se ha producido una parte de él, contando con continuar en un futuro próximo, una serie que amplíe y cierre a la vez, esta producción.

Como hemos venido diciendo al principio del proyecto, hemos contado sólo con imágenes y textos externos a nuestro contexto; imágenes ya configuradas que nos hemos apropiado para adaptarlas a nuestra producción (recordemos la película *Golfos y Picardías* o las imágenes extraídas de internet). Por ello teníamos la sensación de que las obras se quedaban un tanto frías o más bien alejadas de lo que nosotras queríamos transmitir. Por eso, lo primero que hicimos antes de seguir produciendo obra, fue hacer unas pequeñas encuestas a algunas mujeres (también repasamos los testimonios de las chicas entrevistadas en *El Informe Hite* y en el documental nombrado anteriormente *El orgasmo de ella*). En un primer momento, no quisimos imponer o direccionar su historia, por ello dejamos que se expresaran realizando la sola pregunta “¿Qué sientes al tener un orgasmo?”. Muy pocas respondieron pues les parecía una pregunta muy abierta y de difícil contestación, por ello en una segunda tanda, realizamos otras preguntas mucho más concretas que nos servirían para conducir nuestra práctica artística. Cada pregunta se pensó expreso para sacar el máximo partido a la cuestión estética, es decir se pensó para que la respuesta de cada persona nos diese una información valiosa para transformar esa respuesta en imagen.

85 HITE, Shere, *Op.cit*, p.39

Vamos a detallar una por una las preguntas realizadas y el porqué de éstas y después pasaremos a interpretarlas según las respuestas recibidas.

¿Cuanto tiempo dirías que dura el orgasmo?

Esta pregunta, se enfocó en el factor **tiempo** pues esto podía sugerirnos la prolongación de la imagen. Si el tiempo era mayor, la mancha o figura se podía hacer más extensa, alargada... si la respuesta indicaba un tiempo corto, la haríamos más pequeña.

¿Con que color lo identificarías?

Positivamente, la elección de la **gama cromática** se hará en función del color con el que las chicas se identifiquen. Éste nos ayudará a seleccionar el tono, su intensidad...

Aunque hay que añadir que la última elección tanto del color como de las demás cualidades que vamos a representar, se hará en función de la composición global... es decir del potencial estético que transmita una cosa u otra.

¿Con que forma lo identificarías?

La **forma** que describan será útil para orientarnos a la hora de configurar la posición de la muchacha, la colocación de los brazos, de la cabeza... Nos ayudará igualmente a concretar la mancha de color. Independientemente de esto, son ellas las que decidirán sus movimientos, en ningún caso dictaremos nosotras las posiciones a adoptar en el momento de la grabación. Nuestra intervención se hará en la postproducción, decidiremos qué fotogramas captan la mejor forma que se haya descrito previamente o escogeremos los que nos parezcan más interesantes.

¿Es una sensación de luminosidad u oscuridad?

Según la elección que a ellas les sugiera el orgasmo, el **valor tonal** variará hacia algo más oscuro, más negro o más luminoso y saturado.

¿Después de tener un orgasmo estas despejada o adormecida?

Esta pregunta nos ayudará a configurar el "**estado de animo**" por decirlo de alguna forma de la pieza. El fotograma se desenfocará más o menos según haya una sensación u otra provocando así un aire más vivo o más lento.

Del 1 al 10 ¿qué número pondrías a la intensidad que sientes?

Al igual que en la pregunta sobre la luminosidad, está nos guiará en la saturación del cromatismo, el brillo de la foto...

¿Te parece que se desarrolla en varias etapas? ¿Cuántas? ¿Qué nombres les pondrías?

Nos parecía interesante cuestionar las **etapas**, pues como hemos ido aprendiendo, el orgasmo o mejor dicho los orgasmos se desarrollan en varias fases (1ª la excitación, 2ª la meseta, 3ª los orgasmos, 4ª la resolución)⁸⁶. La inclusión de éstas en la obra, se podría hacer de una forma descriptiva, o de una manera más indirecta, jugando por ejemplo con la forma del cuerpo.

Hazme un dibujo rápido que represente lo que sientes.

Sólo una persona hizo un dibujo. Hay que decir que la mayoría de personas entrevistadas no pertenecen al ámbito artístico y les resultaba muy difícil transmitir un orgasmo a través del dibujo o imagen. Esto nos hizo pensar que nuestra labor como creativas podía ser interesante; **sus palabras se iban a convertir en imagen...**

Si quieres añadir algo más...

Esta última sugerencia daba la oportunidad de que ellas mismas expresarán otras cosas que no habíamos preguntado o quizá explicar el orgasmo desde un punto de vista más personal. Remitía al fin y al cabo a la pregunta inicial que se les hizo y que la mayoría no supo contestar. Pensamos que tras haber reflexionado un poco con la ayuda de las preguntas concretas, podrían ahora sí, hablar de forma más personal.

8 de las 14 personas a las que se les preguntó respondieron. Aquellas que no lo hicieron, no nos dijeron estrictamente el porqué; suponemos que muchas no se atrevieron a revelar algo tan íntimo. En cualquier caso les agradecemos enormemente, tanto a aquellas que participaron como a las que no lo hicieron, su tiempo dedicado a nutrir este proyecto.

Por petición de algunas de ellas, no pondremos nombres ni tampoco publicaremos todas las respuestas sólo haremos un pequeño repaso sobre algunas cuestiones que nos sorprendieron o que nos inspiraron para este trabajo.

Respecto al **tiempo** más o menos todas coincidieron, excepto alguna respuesta que indicaba un tiempo muy superior a las demás. Suponemos que esto se debe a que esta chica contaría no sólo el momento de clímax, sino las fases por las que pasas al tener un orgasmo.

⁸⁶ JEANEAU, Sophie, *El orgasmo de ella*, Doc en Stock y Arte France, Francia, 2006.

Los **colores** variaban desde el azul al blanco pasando por el amarillo. Quizá el más escogido fue el magenta.

Respecto a las **formas**, pocas supieron identificarlas, una de ellas relacionaba el orgasmo “con curvas algunas veces, otras con triángulos”. Esta relación de orgasmo y triángulos, nos llamó la atención ya que normalmente el orgasmo se relaciona con figuras orgánicas más que con figuras geométricas.

Con respecto a la **luminosidad**, todas coincidieron en que efectivamente, todo se iluminaba e incluso les cegaba.

Respecto al tema del **post-orgasmo**, todas tenían aclaraciones que hacer, casi siempre comentaban que justo después se quedaban adormecidas pero que si se activaban, estaban mucho más activas que de lo normal.

A la **intensidad**, todas convenían en que se podía alcanzar el 10, pero también apuntaban que no siempre se sentía con la misma intensidad y que incluso a veces no se notaba ninguna intensidad pues el orgasmo no se alcanzaba (para esta cuestión se referían a cuando practicaban sexo con otra persona).

Finalmente para las **etapas**, prácticamente todas las clasificaban en 3. Excitación, clímax, y relajación; aunque algunas las detallaron más profundamente: “1a: el momento previo, ese que piensas “ya llega, ya llega...”; 2ª: la explosión de placer; 3ª: aguanto un poco más y alargo el momento pero al final hasta me molesta que me sigan tocando”.

También destacar la descripción de una de ellas tras tener un orgasmo:

“No suelo estar eufórica salvo muy rara vez, y muchas veces me siento pequeña, pequeña.” Nos llamó la atención el hecho de que se sintiera pequeña.

Por último apuntar que las preguntas que se hicieron sólo se centraban en el orgasmo; es decir no se preguntaba ni sobre la masturbación ni sobre una relación sexual en pareja.

Sin embargo en las respuestas, se hace notar repetidamente que hay otra persona.

Parece que las mujeres narran su experiencia desde una relación de pareja, pues la descripción de orgasmo que relataban, contaba automáticamente con que hubiera otra persona. La conclusión sobre este hecho, es que la mayoría de personas relacionaba el orgasmo con una relación sentimental, descartando la masturbación como herramienta habitual de placer.

Tras recibir todas las contestaciones iniciamos un proceso de análisis respecto a las obras anteriores. Pues antes de comenzar con la última serie, queríamos tener claro qué cosas encajaban y cuales no. Una de las cosas que más nos gustaba era la

transparencia, ese doble juego entre imagen real e imagen mental, pero no acabábamos de ver claro el soporte en el que se unían. Por ejemplo en la serie *Petite Mort I*, nos parecía sugerente la separación que habíamos creado entre la plancha de transferencia y la mancha pintada en el lienzo, sin embargo la utilización de las agujas tenía unas connotaciones demasiado ligadas, como ya hemos dicho antes, a la tradicional labor femenina. La limpieza y el recogimiento de los materiales en la serie II de *Petite mort* nos parecía más acorde a la idea original. Por todo lo cual tuvimos que pensar en una solución que compaginase ambos rasgos. Tras trabajar sobre ello, llegamos a la conclusión de que un cristal de un grosor considerable (1 cm aproximadamente) respetaba a la vez la transparencia y la separación. Por una parte se plasmaría la imagen real y por la otra se pintaría la pensada. Además, el cristal alejaba la mano de la creativa, dando paso a un mayor protagonismo de la acción transferida.

Otro de los elementos que creímos necesario eliminar para potenciar el acto en sí, era el llamamiento a la naturaleza que habíamos respetado en las primeras series. Al hablar con las personas entrevistadas, casi todas obviaron cualquier vinculación con la naturaleza. Muy pocas nombraron algún aspecto que pudiese relacionarse con ella. Por ejemplo a la pregunta: “¿Con que forma lo identificarías?”, una de ellas respondió: “con una estrella (más o menos)”, pero a parte de esto no había ningún otro vínculo. De hecho, para asegurarnos, les preguntamos abiertamente si pensaban que se podría establecer alguna relación con el paisaje o la naturaleza; de forma contundente dijeron que no, tan sólo se imaginaban colores y ciertas formas pero nada más. Por ello y por los resultados obtenidos en *Picardía* y en *Trouvéés*, decidimos dejar de lado este elemento y cuidar más la mancha y la paleta de color.

Otro de los puntos que se constata en la evolución del proyecto, es la forma que comprende la imagen. Si recordamos bien, en la Serie *Petite mort I*, las formas que guardaban las imágenes, eran cuadradas. En la siguiente serie *Petite mort II*, debido a las incidencias con el cuarteado, tuvimos que deshacernos de la rectitud y tomar lo orgánico como característica en potencia. Esta barrera que logramos romper nos hizo abrir los ojos y darnos cuenta que la forma tenía mucho poder como para pasarla por alto. Su expresión debía convenir con la propia expresión de la acción. Además en los testimonios de las chicas vemos como muchas no saben identificar el orgasmo con alguna forma concreta pero sí indican que se trata más bien de algo orgánico. Así que mantuvimos esta idea para trabajarla en cada fotograma.

Tras este análisis de la obra, nos pusimos a trabajar sobre la producción de las imágenes (como ya hemos comentado al principio, la producción de la serie no se ha llevado cabo con cada una de las entrevistadas, sólo se trabajó con una de ellas). En un primer

momento se pensó en hacer un registro fotográfico, pero enseguida descartamos la idea decidiendo proceder del mismo modo que lo habíamos hecho hasta el momento: sacar fotogramas de una grabación. Con la diferencia de que ahora la protagonista era una conocida con la que habíamos intimado y la grabación era propia. Pensamos que era lo idóneo pues de esta forma la acción se desarrollaría con naturalidad sin tener que detener a la modelo en un momento justo (lo que la desconcentraría). Además una cámara de video nos permitía irnos y dejar a la persona actuar y hacer lo que le placiese.

Dejamos que la mujer grabada decidiese el lugar de la escena así como la vestimenta, ante todo queríamos que fuese un reflejo de sus sentimientos y que estuviese a gusto. La grabación se realizó y con ella comenzó un arduo camino de selección y retoque.

Los fotogramas originales se respetaron bastante, pero para la materialización y creación de la imagen final, había que hacer varias apreciaciones; encuadrarlos, pasarlos a escala de grises (tal como estaban las imágenes de las series anteriores), desenfocarlos ligeramente para dar sensación de movimiento (recordemos es efecto borroso en la obra de Thomas Ruff).

Tras la obtención de las imágenes finales, procedimos a transferirlas en el cristal. Este proceso nos llevó mucho tiempo, hicimos muchas pruebas y finalmente encontramos el mejor método. Éste consistía en imprimir el fotograma, previamente seleccionado y retocado, en el papel Paper perfect transfer. Una vez impreso, expandiríamos sobre él, con ayuda de una brocha, una capa fina de poliuretano. Luego, se pegaría el papel con el polímero, en el cristal y con la ayuda del rodillo, repartiríamos adecuadamente el material por toda la superficie, limpiando la cantidad sobrante (pág. 123). Gracias a unos gatos haríamos presión sobre el papel, de este modo la imagen se pegaría perfecta y uniformemente sobre el cristal. Una vez seco el producto, el papel se retiraría sin problema, dejando transferida la imagen en el cristal. Con la ayuda de un cúter, repasariamos los bordes de la transferencia, dibujando los contornos de la forma que se había pensado previamente. Para una mayor protección del producto, se barnizaría unos días después con Pinova Lastic. Este producto protegía la pieza de cualquier líquido.

Como hemos comentado, para estas piezas se compró un cristal de un grosor considerable (1cm), lo cual nos permitía dejar ese espacio vacío entre la transferencia (lo real) y la pintura (lo imaginado). Una vez hecha la transferencia, se hicieron pruebas de color con acrílico pero nos dimos cuenta que con el óleo la pintura se manejaba mejor. Igualmente una vez seco, se barnizaría para un total adherimiento al cristal.

Para finalizar queremos incidir en que el tema de las entrevistas fue un encuentro fortuito. En un principio se hicieron más bien para curiosear que para trabajar sobre ellas; pero

viendo la información obtenida, creímos interesante usarla a nuestro favor y enriquecer de algún modo el proyecto. Somos conscientes de que este trabajo de campo debería abarcar un número mayor de entrevistadas, extenderse a mujeres de diferentes clases sociales y de edades bien distintas, y situarse evidentemente en lugares propicios que inviten a hablar sobre el tema. Con éste planteamiento de mejora se continuará el estudio.

Ahora sí pasemos a ver detenidamente este proceso creativo y las obras materializadas.



106



107



108

106. Prueba, transferencia utilizando el polímero como soporte y después pegado sobre el cristal y pintura acrílica. El resultado no tenía un acabado bueno ya que la transferencia no se integraba en el cristal y la pintura acrílica era muy difícil de tratar debido a su rápido secado. - 107. Más pruebas de transferencia con diferentes imágenes cambiando ligeramente la escala de grises. - 108. Prueba de color.



109

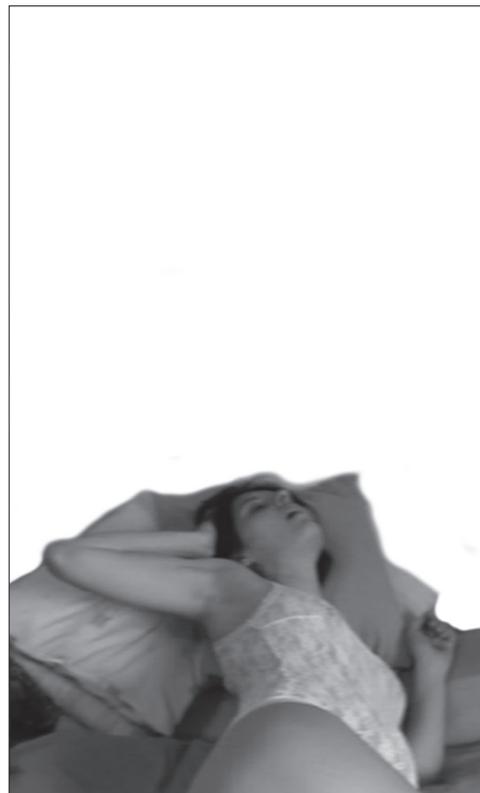
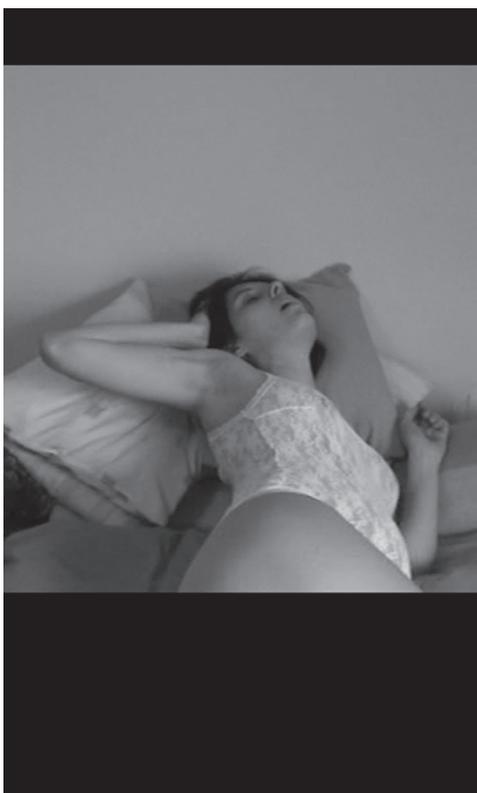


110

109. Prueba de transferencia sobre cristal. Esta vez pegabamos directamente el papel al cristal con la ayuda del polímero. -
110. Resultado del proceso visto en las fotos anteriores. A esta fase aún le seguirán otras más; el recortado, el pintado y el barnizado.

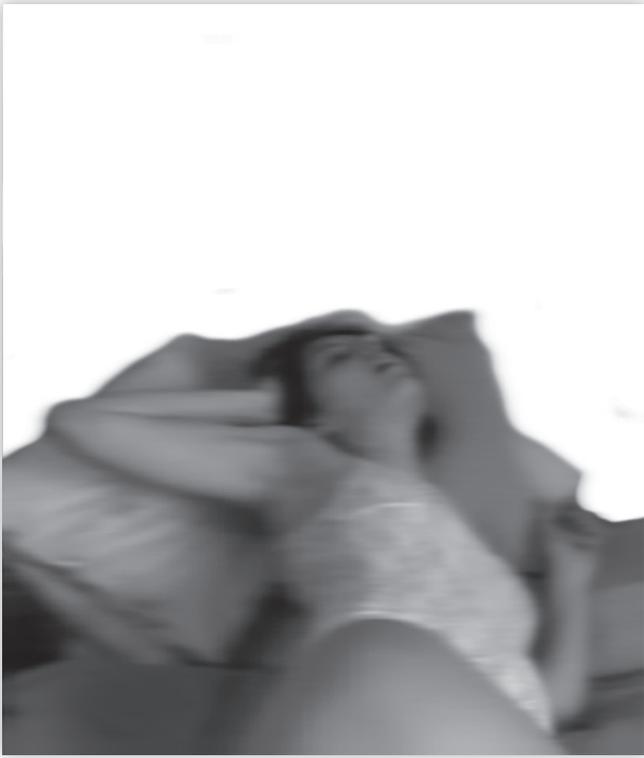


111



112

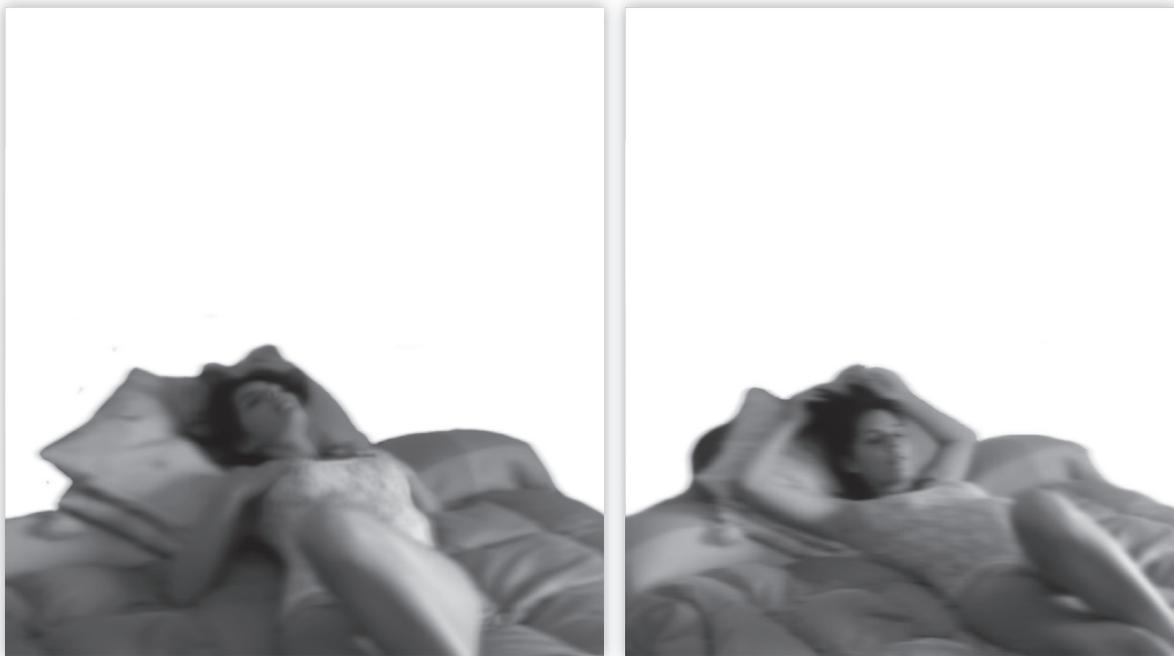
111. Fotograma de la grabación fílmica propia. - 112. Proceso de retoque, reencuadre, composición, desenfoco, etc. - En la página siguiente. 113. Imagen final preparada para ser impresa en el papel Paper Perfect Transfer y ser transferida. - 114. Proceso de recorte de la imagen transferida en el cristal.



113



114



115

115. Otras imágenes de la grabación tratadas para ser impresas.



En la página siguiente. 116. *La sonrisa de ellas 01*, Transferencia sobre cristal y óleo, 24,5 x 20 x 1 cm, 2012.





117

117. *La sonrisa de ellas 02*, Transferencia sobre cristal y óleo, 24,5 x 16,5 x 1 cm, 2012. En la página siguiente podemos apreciar dos detalles de la pieza. La foto izquierda muestra la parte pintada de la pieza, la derecha nos enseña el grosor del cristal.



detalles (117)

III.

CONCLUSIONES

El orgasmo en imagen plantea qué miradas (sexuales) se han difundido a lo largo del tiempo, reflexiona sobre ellas y replantea una nueva, una propia que se diferencie del resto.

Para ello, este proyecto nos ha introducido en la sexualidad femenina, ha profundizado en las sensaciones obtenidas durante el placer sexual y ha pretendido averiguar la mirada de las mujeres frente a su propia sexualidad. Se ha repasado la imagen profesada de lo femenino y se han propuesto las consecuencias de ello. Hemos conocido con más hondura que es el orgasmo o mejor dicho los orgasmos y hemos intentado configurar imágenes que los representen. En este proceso creativo, nos hemos empapado de nuevas prácticas artísticas que han abierto desconocidos caminos en los que indagar. Un trabajo que recupera conceptos ya estudiados (pero que siguen siendo motivo de controversia); que repasa el nacimiento de las primeras imágenes sexuales y aprende de qué manera se difundían. Un proyecto que no duda en referenciarse en artistas y escritores que supusieron un antes y un después en su época por su forma inconsciente (o no) de provocar: Shere Hite, Rachel Maines, Ghada Amer, Marlene Dumas, Thomas Ruff, Pablo Picasso...

Y es que “provocando” se acerca una al límite de lo aceptable y lo inaceptable, de lo posible y lo imposible. Personalmente es una de las pocas formas de avanzar, sino correctamente al menos de dar un paso más, un paso hacia adelante hacia lo inexplorado, lo nuevo y lo sorprendente. Y esa parte nos gusta, la de sorprender, pues es la única que te hace tirar hacia adelante y continuar trabajando con ese nerviosismo del “no sé que pasará” (“pero yo voy a probar”). Y se puede provocar en silencio.

Con este proyecto no sabemos hasta que punto hemos ido hasta al límite (supongo que siempre se puede ir más allá) pero siempre hemos intentado dar un paso más. Las obras lo demuestran, aunque son parecidas, nunca son iguales, siempre hay algo nuevo que descubrir. Con ellas nos hemos acercado poco a poco a la realidad femenina. Las encuestas y las conversaciones entabladas con distintas mujeres, han abierto en nosotras un deseo de aprender y de seguir construyendo imágenes que representen lo orgásmico. Quizá son el empuje hacia una posible tesis doctoral.

No podemos obviar mencionar la práctica artística de este trabajo final de máster, que ha sido enormemente enriquecedora, pues ha supuesto una exploración difícil, constante e incluso muchas veces desalentadora (por los resultados inesperados) sobre un proceso y un material totalmente desconocidos hasta el momento. Por ello afirmamos que este proyecto no ha residido en confeccionar una investigación teórica que sustente una práctica artística más que sabida, sino que ha consistido más bien en una ardua

tarea teórica y ante todo práctica; nos hemos apropiado de un montón de experiencias preparadas para expresarse.

En definitiva decir que la salud sexual es verdaderamente importante para disfrutar de una buena vida, y aunque se haya avanzado bastante al respecto, este tema sigue siendo un gran tabú que no nos deja comprender nuestro cuerpo y en consecuencia nuestras emociones. Por otra parte, la producción de imágenes es necesaria y humana; consagra un hecho en un tiempo. La imagen es la predicadora de los acontecimientos que suceden en la historia y por ello tiene un gran poder.

Por todo ello, tenemos la certeza absoluta de que no nos detendremos aquí, en esta conclusión, sino que ésta servirá de punto y seguido; de respiración para coger aire y continuar trabajando.

Siempre con el fin de comprender la mirada pasada, vivir la presente y construir la del futuro.

IV. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV., *El paisaje de Giotto a Antonio López*, Barcelona, Arte Carroggio, 2007.
- AA.VV., *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de eros*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2004.
- CANETTI, Elías, *La antorcha al oído*, Madrid, Alianza, 1984.
- CARRERE, Alberto; SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CLARK, Kenneth, *El desnudo*, Alianza Forma, Madrid, 2002.
- DIDEROT, *La religieuse*, Paris, Librairie Générale Française, 1983.
- DUVIGNAUD, Françoise, *El cuerpo del horror*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- EISNER, Elliot W., *El arte y la creación de la mente*, Barcelona, Paidós, 2004.
- FEMENÍA, Inma, *Llum: registros de fotografía lumínica. Valores plásticos de la luz digitalizada*, Trabajo Final de Máster, (por la atención de la autora), Valencia, Universidad Politècnica de Valencia, 2010.
- FREUD, Sigmund, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza, 1993.
- FROMM, Erich, *El Arte de Amar*, México, Paidós, 2000.
- G. CORTÉS, José M., “Acerca de la construcción social del sexo y el género”, en PEREZ, David (coord.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- GEORG FISCHER, Wolfgang, *Egon Schiele 1890-1918*, Madrid, Taschen, 2007.
- GROSENICK, Uta (ed.), *Women artist. Femmes artistes du XXème et XXIème siècle*, Italia, Taschen, 2004
- GUBERN, Romà, *Eros Electrónico*, Taurus, Madrid, 2000.
- HERBERT, Marcuse, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1981.
- HITE, Shere, *El Informe Hite. Estudio de la Sexualidad femenina*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988.
- KOETZLE, Michael, *1000 Nudes*, Uwe Scheid Collection, Italia, Taschen, 2001.
- LAHUERTA, Juan José, *El fenómeno del éxtasis*, Siruela, Madrid, 2004.
- MAINES, Rachel, *La tecnología del orgasmo: la histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, Barcelona, Milrazones, 2010.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010.

- NEAD, Lynda, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998.
- NÉRET, Gilles, *1000 Dessous, Histoire de la lingerie*, Madrid, Taschen, 2008.
- NÉRET, Gilles, *Balthus*, Madrid, Taschen, 2003.
- NOGUÉ, Joan, “El cuerpo como paisaje identidad, género y sexo”, en *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- OBLIGADO, Clara y ZAPATA, Àngel, *Cartas eróticas para seducir, amar y disfrutar*, Madrid, Temas de hoy (Biblioteca Erótica), 1993
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000.
- PERNIOLA, MARIO, *El arte y su sombra*, Cátedra, 2002.
- SANTILLO, Will, *Petite Mort*, Madrid, Taschen 2011.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2003.
- *The best of International Nudes photography*, Alemania, Feierabend Unique Books, 2009.
- TOMÁS, Facundo, *Escrito, pintado*, Madrid, A. Machado Libros, 2005.
- U. HEIDT, Erhard, “Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano”, en PEREZ, David (coord.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- VITTA, Maurizio, “El problema de las imágenes”, en *El sistema de las imágenes*, Barcelona, Paidós, 2003.
- WILLIAM, A. Ewing, *El rostro humano : el nuevo retrato fotográfico*, Barcelona, Blume, 2008.
- WOLLHEIM, Richard, “La pintura la metáfora y el cuerpo: Tiziano, Bellini, De Kooning, etc.”, en *La pintura como arte*, Madrid, Antonio Machado, 1997.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra (Universidad del País Vasco), 1989.

RECURSOS AUDIOVISUALES

- BERTRAND Bonello, *Cindy the doll is mine* [cortometraje], Olivier Broche y François Maga, Francia, 2005.
- DOMINICI, Michèle; MOSZYNSKI, Variety; FIRMIN, Stephen, *El clítoris ese gran desconocido*, *Doc en Stock*, *Sylicone* y *Arte France*, Francia, 2003.
- JEANEAU, Sophie, *El orgasmo de ella*, *Doc en Stock* y *Arte France*, Francia, 2006.
- REILHAC, Michel (dir.), *Polissons et Galipettes*, Mélange Productions, Francia, 2002.
- WEXLER, Tanya, *Hysteria*, Informant Media, Beachfront Films y Forthcoming Productions, Inglaterra, 2011.

ARTÍCULOS

- ARIZA, Luis Miguel, “12 fogonazos de bella agonía”, *El País*, 12 de junio de 2011.
- ESPEJO, Bea, “Thomas Ruff”, *El Cultural*, 03 de junio de 2011.
- GARCÍA VEGA, Miguel Ángel, “La cotizada pornografía de Thomas Ruff”, *El País*, 25 de marzo de 2012.
- GUBERN, Romà, “*Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea*”, en *Anàlisi*, N°9, 1984, Universidad Autónoma de Barcelona.
- SÁNCHEZ MELLADO, Luz, “La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias”, *El País*, 13 de junio de 2010.

ARTÍCULOS EN RED

- ELKINS, James, “Un seminario sobre la teoría de la imagen” en “Retóricas de la resistencia” en *Estudios Visuales* [en línea] n°7, 2010, [consulta 20 de agosto de 2012], disponible en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>.
- FLUSSER, Vilém, “La Sociedad Alfanumérica” en *Revista austral de ciencias sociales* [en línea] n°9, 2005, [consulta 20 Agosto 2012], p.95-110, disponible en <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-17952005000100009&lng=es&nrm=iso>.

- GIMÉNEZ GATO, Fabian, “Pospornografía” en “Retóricas de la resistencia” en *Estudios Visuales* [en línea] nº5, 2008, [consulta 20 de agosto de 2012], disponible en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>.
- POPELKA SOSA SÁNCHEZ, Roxana, “Estrategias artísticas feministas como factores de Transformación Social: Un enfoque desde la Sociología de Género”, en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* [en línea] Vol. 15, 2010, [consulta 20 Agosto 2012], disponible en <<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/issue/view/CIYC101011>>

CATÁLOGOS Y REVISTAS

- IVAM (Institut Valencià d’Art Modern), Catálogo de la exposición *Ghada Amer*, IVAM, Valencia, 2004.
- OLIVARES, Rosa, “Feminismo y Arte de género” en *Exit Book*, nº9, 2008, Madrid.
- OLIVARES, Rosa, “Peepshow. El espectáculo del sexo” en *Exit*, nº29, 2008, Madrid.
- ROMA JACANA, Catálogo de la exposición *Marlene Dumas/ Intimate relations*, Iziko South African National Gallery, Cape Town, 2007-08.
- SKIRA EDITORE, Catálogo de la exposición *Thomas Ruff*, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Turin, 2009.
- WINZEN, Matthias, Catálogo de la exposición *Thomas Ruff 1979 to the present*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Alemania, 2001-2002.

WEBS

- BURMAN, Catharina, Web personal, <<http://catharinaburman.blogspot.com.es/>>, [consulta 20 de agosto de 2012].
- HENCICLOPEDIA, Ercole Lissardi (autora), *Acerca del erotismo y de la pornografía*, <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Lissardi/pornografia.htm>>, [consulta 20 de agosto de 2012].
- LÓPEZ- VARÓ, Susana, Web personal, <<http://www.entornoartistico.blogspot.com.es/>>, [consulta 20 de agosto de 2012].
- SEAGE, Fernando, Web personal, <<http://fernandoseage.blogspot.com>>.

es/2010/01/cuatro-artistas-frente-la-sexualidad.html>, [consulta 20 de agosto de 2012].

EXPOSICIONES

- MUSEO THYSSEN BORNEMISZA, *Lágrimas de eros*, 2009 - 2010.
- IVAM (INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN), *Ghada Amer*, 2004.

ARTISTAS CONSULTADOS Y/O OBRAS

- Bartholl, Aram
- Beecroft, Vanessa
- Bellmer, Hans
- Boltanski, Christian
- Borland, Polly
- Bourgeoise, Louise
- Buczkowska, Dorota
- Burkhard, Balthasar
- Calvo, Carmen
- Canogar, Daniel
- Clark, Larry
- Coplans, John
- Correggio, (“Noli me tangere”)
- Dalí, Salvador (“El fenómeno del éxtasis”)
- Davies, Robert
- Dokoupil
- Duchamp, Marcel (“El gran vidrio”; “Étant donnée”)
- Export, Valie (“Panic genital”)
- Fleischer, Alain
- Gerrard, John
- Gudmundsson, Sigurdur
- Guerrilla Girls
- Hatoum, Mona
- Hesse, Eva

- Kahlo, Frida
- Kertész, André
- Koelbl, Herlinde
- Kruger, Bárbara
- Krystufek, Elke
- Lawrence, Richard y Olney, Lauren (“Beautiful Agony”)
- Leonard, Zoe
- Mapplethorpe, Robert
- Mariné, Óscar
- Matuschka
- Merritt, Natacha
- Micó, Jesús
- Minkkinen, Arno Rafael
- Nahmad, Barbara
- Navarro, Rafael
- Nobuyoshi, Araki
- Orlan
- Oursler, Tony
- Pearlman, Lazlo
- Radisic, Pierre
- Redon, Odilon
- Richter, Gerhard
- Rist, Pipilotti
- Rothko
- Rozin, Daniel
- Salle, David
- Saville, Jenny
- Sherman, Cindy
- Spence, Joe
- Sprinkle, Annie
- Tompkins, Betty
- Weston, Edward
- Wilke, Hannah
- Wurm, Erwin

El org
en im