

En el desvío: un cuestionamiento a la construcción cultural de la masculinidad a través de una investigación en arte

In the Detour: Questioning the Cultural Construction of Masculinity through Research in Art

Claudio Petit Laurent Charpentier

Universidad Mayor de Chile

claudio.petitlaurent@umayor.cl

<https://orcid.org/0000-0001-9600-1750>

Recibido: 26/02/2025

Revisado: 21/04/2025

Aceptado: 25/04/2025

Publicado: 01/07/2025

Fernando García García

Universidad de Sevilla

fgarciaga@us.es

<https://orcid.org/0000-0001-9552-8980>

Sugerencias para citar este artículo:

Petit Laurent, Claudio y García García, Fernando (2025). «En el desvío: un cuestionamiento a la construcción cultural de la masculinidad a través de una investigación en arte», *Tercio Creciente*, 28, (pp. 71-92), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.28.9519>

Resumen

El siguiente artículo corresponde a la sistematización de una investigación en arte que desde la práctica artística analiza el imaginario derivado de los estereotipos de género con el objetivo de desarrollar un cuerpo de obra que cuestione los modelos identitarios planteando una perspectiva masculina diversa y deconstruida. Para ello se presenta el marco teórico que permite el entendimiento de la incidencia de las imágenes en la determinación de la identidad; la intimidad como interiorización de las referencias culturales; y el género como estructura heteronormativa opresiva tanto para mujeres como para masculinidades disidentes. De estos planteamientos teórico surge el vínculo con la ciudad y con el desnudo como referentes visuales que concentran una carga conceptual significativa que permite la elaboración de metáforas visuales mediante la técnica pictórica.

Palabras clave: identidad, intimidad, desnudo masculino, investigación artística.

Abstract

The following article corresponds to the systematization of a research in art that from the artistic practice analyzes the imaginary derived from gender stereotypes with the aim of developing a body of work that questions the identity models posing a diverse and deconstructed masculine perspective. To this end, a theoretical framework is presented that allows the understanding of the incidence of images in the determination of identity; intimacy as an internalization of cultural references; and gender as an oppressive heteronormative structure for both women and dissident masculinities. From these theoretical approaches emerges the link with the city and the nude as visual references that concentrate a significant conceptual load that allows the elaboration of visual metaphors through the pictorial technique.

Keywords: Identity, Intimacy; Male nude; Artistic research.

1. Introducción

El presente trabajo muestra el recorrido y resultado de lo que consideramos una investigación artística cuyo tema podríamos definirlo como propuesta de imágenes para la construcción de identidad de género “masculino” en el contexto social y cultural contemporáneo, asumiendo las implicaciones del feminismo y la teoría Queer como elementos liberadores de propuestas identitarias divergentes con el sistema heteronormativo y patriarcal.

A nivel metodológico, el presente trabajo se plantea como una *Investigación en Arte*, entendida en términos de Borgdoff (2010) como “la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación.” (p.34)

El hecho de que se plantee como una investigación *en arte*, y no *sobre arte*, quiere decir que no es una investigación histórica sobre artistas que han trabajado el desnudo, sino que corresponde a un análisis de significados presentes en el contexto cultural, valiéndose de la semiótica y la hermenéutica, que buscará establecer vinculaciones a través del reconocimiento de elementos sémicos que puedan ser rearticulados y conjugados dando origen a obras de arte. Como señala Vilar: “Hacer arte, [...] es poner símbolos en un contexto semántico descoyuntado, es quebrar el orden de los significados para hacer surgir un nuevo fragmento de sentido, algo que desordena lo viejo. Hacer arte es poner en marcha una máquina de desordenar el mundo, hacerlo crecer, cambiarlo y así enriquecerlo.” (2005, p. 175)

A este respecto cabe destacar el valor de la investigación *en arte* para la integración y aprovechamiento del arte en otros ámbitos, como se proponía en “Campus de Excelencia Internacional. El arte como criterio de excelencia” (Moraza et al., 2010), una propuesta elaborada por la Secretaría General de Universidades y el Instituto de Arte

Contemporáneo para la implantación de un modelo basado en la interacción entre Arte, Ciencia y Tecnología (el modelo ARS, Art: Research: Society). En dicho texto se hace hincapié en el valor de la creatividad, la cultura y el patrimonio como catalizadores del desarrollo del conocimiento al conjugarse con otros ámbitos del pensamiento científico y tecnológico. De esta forma las Artes se perfilan como un campo del conocimiento fértil en términos sociales y/o económicos, desde donde proyectar nuevas estrategias y conocimientos.

Aun así, en las publicaciones académicas continúa cuestionándose el valor de estas propuestas. A pesar de las destacables aportaciones realizadas en la última década en foros como las *Primeras Jornadas de Investigación en Bellas Artes*¹ celebradas en 2016 en la Facultad de Bellas Artes de Málaga sobre “La producción artística como investigación” o las sucesivas ediciones de *El Congreso de Investigación en Bellas Artes (CIBA)*², cuya 4º edición tuvo lugar en 2024, el espacio de publicación de estas investigaciones sigue encontrando reticencias en ciertos medios.

Además, a “la limitada tradición en la difusión de los resultados de la investigación a través de las comunicaciones escritas en las artes plásticas y sí por otros medios (obras, creación audiovisual, diseños, exposiciones, etc.), hay que sumar, además, la heterogeneidad de las publicaciones que se erigen en los medios elegidos por los investigadores para transmitir sus hallazgos.” (Pastor-Ruiz et al., 2013, p.) En este sentido este trabajo pretende sistematizar y hacer accesible a través de un medio de difusión académico y científico, una investigación que genera un extenso análisis de referencias sobre un tema dado, pero que además aporta una propuesta artística como parte insustituible de los resultados de la investigación. Una propuesta que como producto artístico ha tenido difusión por vías de transferencia convencionales como la exposición y el catálogo correspondiente, pero que precisa de un medio de difusión académica y reglada para exponer la tarea investigadora asociada a dicha obra. Sin la investigación, la obra no habría sucedido, y sin la obra la investigación no existe, es por tanto una metodología de investigación en donde los conceptos y los significados están intrínsecamente unidos a la generación de la imagen. Dicho eso, es posible plantearnos como hipótesis, mejor llamada presuposición, la relación de las ideas de identidad e intimidad con el concepto de construcción como premisa visual que remite a un imaginario vinculado con la ciudad que se presenta como el espacio público donde se materializa el ideario cultural compartido, incluido lo referente al género. La ciudad supone una metáfora atractiva en este proyecto, desde la simbólica materialidad de esta, hasta su cualidad como receptora y emisora de imágenes compartidas que fijan las concepciones culturales: el hábitus.

1 Reseña de las Jornadas en el Repositorio institucional de la Universidad de Málaga <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/12652?show=full>

2 Página del congreso Universidad Complutense https://www.ucm.es/congresoinvestigacionbbaa_ciba4/presentacion

El objetivo de esta investigación es crear obras de arte basadas en la dialéctica entre las ideas de fragilidad y construcción, articuladas a partir del desnudo, que cuestionen los conceptos de identidad e intimidad asociados a las construcciones culturales de género y en particular a las masculinidades. La propuesta artística consistiría en un conjunto de obras que aborden los discursos sobre nuevas masculinidades en un contexto plural donde la división heteronormativa, binaria y patriarcal se cuestiona desde el desvío del imaginario cultural.

Para ello, la investigación parte desde un marco teórico-conceptual que plantea la incidencia de las imágenes, no sólo en el reflejo de las construcciones culturales, sino también en su deconstrucción y transformación. Además, se definen y analizan los conceptos de identidad e intimidad teniendo en cuenta la perspectiva de género con la intención de identificar los signos y símbolos instalados culturalmente. Todo esto permite el entendimiento del trabajo creativo que establece el vínculo entre la teoría con la visualidad a partir de, por una parte, referencias de artistas que han trabajado la temática, y por otra, con la ciudad y el desnudo como elementos significativos que aportan imágenes al desarrollo de un proceso de desviación que articulan metáforas desde la creación artística.

2. Las imágenes artísticas como (des) constructoras de estructuras identitarias

Las imágenes nos definen. El paso entre representación y definición es corto, pero es un paso fundamental para abordar el problema de la identidad en las imágenes figurales contemporáneas. Identificamos cada porción de la realidad por su diferencia con “lo otro”. Por tanto, representar nos otorga, como decíamos, la cualidad de identificarnos, y por tanto de definirnos como entes iguales a la imagen especular o representada y diferentes del resto. Pero toda definición es siempre una aproximación parcial, una recreación que simplifica, por compleja que sea, lo que sabemos sobre nosotros mismos. En este sentido las imágenes compartidas generan referentes de las posibilidades de ser, colaboran en el proceso de configurar las identidades colectivas. Sabemos que las imágenes del pasado han modelado los estereotipos de género y muchos artistas han desarticulado estas imágenes heredadas para evidenciar cómo estas sometían a los individuos a ciertos nichos de identidad dominantes. Todo lo que estuviera fuera de estas imágenes quedaba relegado a la marginalidad.

Aún en la revisión superficial sobre las imágenes históricas, el hombre contemporáneo se siente parte de un pasado, y asume una identidad, aunque sea la identidad fragmentaria de lo postmoderno.

La “presencia del pasado”, el título de la Bienal de Venecia en 1980, es un concepto fundamental en el postmodernismo. Está lleno de ironía, puesto que no significa que haya una vuelta nostálgica al pasado, sino una reinterpretación paródica, un diálogo irónico. Según Umberto Eco, la respuesta postmoderna a la modernidad no es la destrucción del pasado, sino su reconocimiento, pero teniendo en cuenta que se trata de una vuelta irónica, nunca inocente.

Muchos artistas usan la típica estrategia postmoderna de componer discursos actuales a través de referencias históricas. Roy Lichtenstein, Alex Katz, o David Hockney llegan a la mente por una figuración extraída de la publicidad y el comic. La historia también se ha convertido en imagen de masas y convive en el imaginario actual con asociaciones signílicas, pero sin su sentido original. Cindy Sherman con sus *History Portraits* (Fig. 1) extrae sus modelos de la historia del arte, al mismo tiempo que los pone en cuestión. Poner en evidencia que los montajes tradicionales sobre la identidad de Occidente son construcciones interesadas, desmonta los estereotipos que se habían creado en torno a los sujetos, pero desvela el poderoso mecanismo de constitución óptica de la imagen. Se ataca la impostura que supone la identidad uniformadora de Occidente, en cuyas señas se identifican la voluntad de dominio del resto de los pueblos, y su sometimiento a un sistema de progreso entendido como única “verdad”. Se delata la parcialidad de la construcción, pero se demuestra con ello que, aunque generalmente con un interés sesgado, la imagen del cuerpo es una herramienta para descubrir y construir identidades.



Fig. 1. Retratos Históricos, Cindy Sherman, Sin título (Film Still 205) Agradecemos la imagen a: <https://www.malba.org.ar/los-retratos-historicos-de-cindy-sherman/>

En este fenómeno de relecturas, es de nuevo el cuerpo, motivo, modelo y método de la creación artística. A través del arte, el sujeto experimenta la confirmación de la existencia. Se experimenta este reconocimiento sólo simbólicamente, y aunque se sospeche que el arte ha sido y sigue siendo un instrumento de control social, el apoyo de la imagen a nuestra necesidad de construcción de identidad es innegable. El reconocimiento sobre la propia identidad que es propio a la obra de arte está más allá de pacificación que otorgan otras formas de identificación como la comunidad, la pandilla, o la personalidad; las imágenes y la creación artísticas conjugan lo común con lo individual, de manera que

ofrecen la posibilidad de sentirse uno mismo parte de la sociedad sin sucumbir a la manía de la homogeneidad.

Las imágenes funcionan como un lenguaje que sigue transmitiendo significados aunque desconozcamos su etimología. Como nos recuerda Africa Vidal (1989)

En opinión de Lacan, el lenguaje representa ese “margen más allá de la vida”, donde el individuo sólo aparece representado: [...] Todos los factores de la identidad humana individual, tales como género, clase e ideología, se adhieren al individuo como hechos ya dados por el sistema del lenguaje. El sujeto humano no es otra cosa que la estructura material del lenguaje. Así, el lenguaje deja de ser la expresión del pensamiento, sino que, más bien, este es un efecto de aquel. / El resultado de esta inversión de categorías es lo que los humanistas llaman “identidad individual”; el yo ya no existe como algo en espera de ser descubierto, y se convierte en un producto cultural creado por un orden simbólico artificial, cual es el propio lenguaje” (p.45).

Parece así que la identidad no es un rasgo verdaderamente ontológico que nos hable de lo que somos, sino que “somos” aquello que nos define. “Según Michel Foucault, la concepción del sujeto y su experiencia está basada, dentro del conocimiento, en un interés central en la edad específica, la sociedad o el estrato social en el que está inmerso. Los sujetos, sus dependencias y necesidades sociales no existen como hechos puros, están contruidos dentro del discurso político-social como categorías y formas de conocimiento dentro de la política administrativa y las esferas económicas históricamente constituidas” (Cortés, 1996, p.36).

Aunque exista un ser verdadero, una entidad, la definición que se dé de este es una construcción para su conocimiento; la identidad, por tanto, es siempre una definición parcial del ser preexistente elaborada desde el lenguaje y la imagen.

El individuo contemporáneo se busca incesantemente en las imágenes, y construye imágenes sobre ese proceso de búsqueda; nunca se han representado más caracteres individuales de personajes anónimos que en el mundo contemporáneo. La misma pregunta se puede enunciar desde dos frentes en función de las imágenes. A saber: ¿Las imágenes se elaboran como reflejo de una identidad preexistente? ¿O más bien la imagen estructura nuestra identidad desde el discurso que construye?

La deconstrucción de las imágenes de la feminidad, por ejemplo, en las obras de Sherman nos demuestra que la imagen refleja lo real tanto como construye la “realidad”.

Constantemente se elaboran imágenes que re-dibujan las identidades que buscan una dimensión real; se crean referentes que articulen nuestra visión de esas realidades comunes, en función de las necesidades, intereses y posibilidades de ciertos grupos con características compartidas. La imagen por tanto refleja la realidad existente, pero lo hace desde unos referentes necesarios e interesados en cada momento, que necesitan de una constitución de identidad concreta. Esto aporta una vía de apertura al uso del lenguaje-imagen, pues es tan constitutivo de la identidad como reflejo de las necesidades previas de la misma. Y aunque el individuo, según la teoría lacaniana sea constituido

desde el lenguaje y las imágenes, cabe decir que los individuos también reclaman nuevas configuraciones del lenguaje para dar forma a sus identidades.

La caída de las grandes construcciones metafísicas de Occidente supone una crisis para las identidades que desde ellas se habían establecido, pero también abren la posibilidad a nuevas definiciones sobre el ser-en-el-mundo del individuo contemporáneo. En la percepción de las imágenes actuales se cierne la posibilidad de un momento excepcional en el que el ser humano, aunque desprotegido de absolutos, se siente dirigido por sí mismo, un momento de participación en algo lleno de significado. Crear nuevas imágenes, aun parodiando o resignificando imágenes del pasado permite establecer nuevos modelos, nuevos roles que den respuesta a la necesidad de referentes para nuevas identidades emancipadas de la opresión del patriarcado blanco heteronormativo.

3. Construcción de identidad, intimidad y género

La respuesta ante el cuestionamiento de quienes somos, tanto en el ámbito individual como colectivo, hace de la identidad un concepto complejo “que funciona ‘bajo borradura’ en el intervalo entre inversión y surgimiento, una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto.” (Hall, 1996, p.14) La complejidad del concepto está en que la identificación se refiere a aspectos diversos de la dimensión humana que tras la modernidad es múltiple y fragmentada. Es posible reconocer una identidad que se define desde lo íntimo, desde las emociones y reflexiones personales más profundas, hasta una identidad que se concibe desde la participación colectiva, ya sea social, cultural o institucional.

En esa incertidumbre, construir una identidad resulta una tarea que implica un esfuerzo permanente debido a la constante insatisfacción que se intensifica por la sobre estimulación de las representaciones de éxito y felicidad. Zigmunt Bauman lo sintetiza así: “Tanto social como psíquicamente, la modernidad es incurablemente autocrítica, un ejercicio sin fin y finalmente, sin perspectivas de autocancelación y autoinvalidación. Lo verdaderamente moderno no es la disponibilidad para aplazar la satisfacción, sino la imposibilidad de quedar satisfecho.” (Bauman, 2001, p.92)

En el ámbito artístico, tras la modernidad, la postmodernidad presenta un impulso destructor, su discurso problematiza la capacidad de la construcción referencial. Craig Owens (1984) extrae esta conclusión aludiendo a la obra de artistas postmodernos como Levine o la ya mencionada Sherman, cuya obra considera el resultado de esa tendencia hacia la desconstrucción, una característica que, según este crítico, distancia sus obras de sus predecesores vanguardistas:

“Este impulso destructor es típico del arte postmoderno en general y debe diferenciarse del modernismo. La teoría moderna presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a un referente, puede ser aislada o suspendida y que el propio objeto de arte puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente. Esta es la estrategia retórica de autorreferencia en la que se basa el

modernismo, y, a partir de Kant, es la fuente del placer estético [...] esta ilusión ha sido cada vez más difícil de mantener. El postmodernismo ni aísla ni deja en suspenso el referente, sino que por el contrario problematiza el concepto de referencia. Cuando la obra postmoderna habla de sí misma, ya no es para proclamar su autonomía, su trascendencia, sino para hablar de su contingencia, de su insuficiencia y de su falta de trascendencia. [...]; de ahí que su carácter destructor ataque tanto a los mitos contemporáneos [...] como el impulso simbólico y totalizador que caracteriza al arte moderno”, (Owens, 1984, p. 235)

Aquel impulso destructor junto con la hiperrealidad creciente auspiciada por los medios de comunicación de masas, colaboran a que la figura del cuerpo se diluya en construcciones múltiples. La multiplicidad de realidades disgrega la unicidad del discurso, y de la misma manera que la novela postmoderna se ha descrito como “el arte de las perspectivas cambiantes” (Gergen, 1997, p.172), el arte y sus imágenes se ha nutrido de varias perspectivas a la vez, creando una ruptura de la coherencia discursiva en la acumulación de lenguajes fragmentarios.

En esta disolución de certezas, la identidad del “hombre” (occidental y caucásico para más señas) se enfrenta, afortunadamente, a una crisis sin precedentes. La experiencia del hombre de sí mismo y su autodeterminación como heterónimo puede ser inquietante, pero el arte expresa a través de sus imágenes esta capacidad de autonomía en el conocimiento de uno mismo.

Entendiendo la complejidad de las múltiples dimensiones de la experiencia de existir, desde la mediatización de las relaciones interpersonales, la competitividad impuesta por el modelo social de mercado, la pérdida de sentido derivada de caída de los ideales, la primacía del individualismo y las constantes paradojas y contradicciones de la realidad, resulta imperativo construir una personalidad adaptativa que resista y proteja ese espacio que es sensible y vulnerable: la intimidad. El primer hito para el proyecto artístico pues, se define, desde este contexto líquido que disuelve las certezas encorsetadas de la visión de lo masculino, como la posibilidad de ofrecer modelos alternativos de “ser” desde la imagen artística, como mediadora en la construcción de identidades.

Se entiende la intimidad, de manera general, como “el mundo interior”, lo que implica una asociación con un espacio apartado de aquello evidente y manifiesto. Un espacio de la persona que está situado un lugar separado de lo común y cuyo acceso supone el traspaso de una barrera opaca que oculta o convierte a la intimidad en algo reservado y privado. Se relaciona con la identificación enfocada en los procesos internos de intelección y apropiación de la realidad. Como señala Helio Carpintero (1992): “La intimidad, pues [...] sería la estructura propia y caracterizadora del hombre en cuanto persona y con ello, la dimensión personificadora de mi realidad.” (p. 139).

Por su parte, desde la filosofía, Jesús Conill (2016), ha analizado el devenir del concepto en las perspectivas de Nietzsche, Ortega y Gasset y Xavier Zubiri, y señala que

la intimidad “es el ámbito de la sinceridad y la verdad personal, sintiendo lo que es uno en sí mismo y como persona.”(p.789-790) Para Nietzsche, la intimidad se define desde la subjetividad corporal y la reflexión sobre la experiencia del cuerpo en la realidad y la autoconciencia: “se la vive a partir de la corporalidad humana, [...], una experiencia repleta de vivencias y de significaciones, y que tiene la peculiaridad de ser de cada cual (mía) y se expresa en primera persona, siendo experiencia de sí mismo.”(Conill 2016, p.790)

Por otra parte, Ortega y Gasset define la intimidad desde los significados que se elaboran en la acción propia, entendiéndola como una “realidad ejecutiva” que se manifiesta en la verbalización del “yo” y sus acciones: “yo hago”; sus posesiones: “mi cuerpo”, “mi dolor”, “mi tristeza”; y finalmente lo que desde la intimidad construyo: “mis ideas”. “En los tres casos se trata de una “pertenencia a la persona”, pero distinguiendo tres formas distintas de “yo”, que integran la personalidad: el yo de la esfera psicocorporal, el anímico, y el espiritual o mental, “tres centros personales”, articulados, pero distintos.”(Conill, 2025, p.500)

Para Zubiri el ser humano es el único animal que se cuestiona la estructura de la vida personal como fenómeno de la existencia y de la realidad. La intimidad, entonces, se concibe como una “vivencia metafísica”, que tiene un carácter integral, más allá de lo psicológico y de lo corporal por separado. Es el cuerpo donde interior y exterior se unen significativamente, es proceso y de ahí la relación con la definición de identidad. Helio Carpintero (1992), al respecto señala: “Nos movemos en aquella dimensión que hace posible ver la vida como construcción de uno mismo, tarea cumplida en la acción.” (p.139)

La intimidad es una cualidad inherente a la persona. Es lo que hace de la materialidad del cuerpo sea quien, y no qué; sea alguien y no algo. Pedro Laín Entralgo (1997) lo sintetiza así:

La intimidad; la versión proyectiva hacia el futuro, hacia lo que todavía no es, y por consiguiente la paradójica inclusión de irrealidad en la realidad de la persona; la libertad para decidir y para imaginar; la pretensión de trascendencia respecto de todas las cosas mundanales; la corporeidad, nota necesaria como punto de partida para entender la actividad de la persona, mas no suficiente para dar razón de la vida personal; la transparencia unida a la opacidad; una temporalidad cualitativamente distinta de todas las restantes en el cosmos,... (p.12)

En resumen, la intimidad se entiende como la asimilación del mundo, desde el cuerpo, configurando su experiencia y por tanto la propia identidad. En ella se contiene no sólo lo que es perceptible por los otros, ni sólo lo que es posible expresar en palabras, sino lo que tiene lugar un espacio metafórico, reservado para ejercer y vivenciar las posibilidades de las que somos humanamente capaces.

La línea marcada por estos filósofos tiene una relación clara con la interpretación artística que se plantea en esta creación/investigación, donde el cuerpo desnudo como experiencia de intimidad aislada, se transmuta en exposición de una identidad “oculta” normativamente en los discursos de género y particularmente los relativos a la masculinidad.

El género, “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basados en las diferencias que distinguen los sexos, [...] es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, J. 1996, p. 23), en la que el hombre se sitúa en jerarquía sobre la mujer y que se manifiesta de manera simbólica en los objetos cotidianos como la vestimenta, los utensilios y herramientas, que a su vez proyectan las conductas y comportamientos sociales a determinados contextos. Esto quiere decir que el género, más allá de ser un planteamiento teórico, se manifiesta en la cotidianidad y se evidencia en un imaginario que lo trasmite y reproduce.

Vemos entonces la relación que se configura como una matriz estructural indivisible de significados que, desde un elemento corporal, íntimo, como es la genitalidad, se proyectan y trasladan a los objetos y al comportamiento social. Esto es lo que Butler (2007) calificaría como una práctica reguladora definida como heterosexualidad obligatoria. A partir de ésta se fundamentará la asociación de significados entre conceptos binarios como la actividad de lo masculino y la pasividad de lo femenino; la fuerza de lo masculino y la fragilidad de lo femenino; el dominio de lo masculino y la sumisión de lo femenino. Esta matriz (Fig. 2) plantea unas relaciones encadenadas que, al ser rotas mediante la desviación de los signos de la corporalidad, del comportamiento, del deseo sexual, permitiría articular una metáfora disruptiva y cuestionadora.

TABLA 1. ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA HETERONORMADA				
HOMBRE			MUJER	
		Visualidad		Visualidad
CUERPO	Pene	Convexo	Vagina	Cóncavo
DESEO SEXUAL	Penetrar a una mujer/ Dar/Poseer	Actividad/ Acción	Ser penetrada por un hombre/ Recibir/ /Ser poseída	Pasividad
COMPORTAMIENTO	Dominación/Poder	Potencia/ Fuerza	Sumisión/Subordinación	Fragilidad/ Delicadeza

Fig 2. Esquema de la estructura heteronormada. Fuente: (Petit-Laurent, C. 2021, p.15)

Ahora bien, cuáles son esos conceptos teóricos susceptibles de ser trasladados a la visualidad que culturalmente están vinculados con lo masculino y lo femenino. Por una parte, desde los estudios de la masculinidad (Kimmel; Connell; Gilmore; Badinter) se define el carácter relacional del género, que en el caso de la masculinidad presenta un marcado énfasis en la negación, vale decir, que el proceso de identificación se articula prioritariamente a partir de la diferenciación respecto a la mujer, lo que implica que «Los varones aprenden antes lo que no deben hacer o ser para lograr la masculinidad que lo que deben hacer o ser.» (Jociles, 2001: 3)

Un elemento importante que define esa diferencia es el rito de iniciación, el que se entiende como una desvinculación con el espacio de seguridad y por lo tanto supondrá la exposición al riesgo, al dolor físico y al peligro. Por lo general, la experiencia que marca la diferencia con la niñez tendrá que ver con la violencia y la agresividad, puesto que se entenderá que esa es la forma de enfrentar lo hasta entonces desconocido y temido. Esto establece connotaciones vinculadas a la masculinidad al relacionar la violencia con la resistencia o a la fuerza. Frente a los otros es necesario construirse una identidad fuerte, una coraza protectora que a la vez oculta y reprime la emocionalidad latente, el dolor y las huellas de la sensibilidad. “Esta forma de opacar el sentido del dolor es otra manera de decirles a los hombres que deben aprender a llevar puesta una armadura, es decir, que debemos mantener una barrera emocional frente a los que nos rodean para poder seguir luchando y ganando.” (Kaufman, 1995, p. 9)

Por otra parte, el autor releva el carácter utilitario y pragmático que impone la masculinidad al varón, el que debe ser eficiente en el cumplimiento de funciones que son eminentemente sociales y públicas. Por el contrario, la mujer debido a su fragilidad, emocionalidad y candidez ocupará un lugar interior, el hogar, protegido por los muros contruidos por el hombre, quien se enfrenta a los peligros del mundo exterior, lleno de hombres. Ante ellos el varón debe demostrar su valía, «La eficacia de un hombre se mide cuando los demás le ven en acción y pueden evaluar su actuación.» (Gilmore, 2008, p. 46).

Esto sustenta el estereotipo, que es lo que se ha entendido como masculinidad hegemónica, que ocupa la posición dominante en el binomio heteronormativo, que también delimita un estereotipo de feminidad subordinada, opuesta y complementaria de aquel modelo de hombre. Si el hombre debe ser fuerte, frío y violento, la mujer debe ser débil, emocional y pacífica. Esos estereotipos son los que manifiestan de manera concreta la norma de comportamiento que modela la identidad de género, que se socializa en las producciones culturales, tanto materiales como inmateriales, por ejemplo, la familia, el sistema educativo, la ley, los medios de comunicación y la división social del trabajo. (Guash, 2008)

De estas definiciones teóricas ya es posible desprender signos asociados culturalmente que permiten realizar interpretaciones desde la práctica artística y reelaborar un imaginario que ponga en cuestión esas construcciones estereotipadas. A continuación, estableceremos el vínculo de estos conceptos con ese imaginario estableciendo, por una parte, la relación del género con la ciudad en cuanto a manifestación de la idea de construcción tanto en términos psicológicos como socio-culturales; y por otra parte, la relación de la intimidad y el cuerpo con su representación pictórica, es decir, el desnudo. Esto se debe entender como un elemento central del proceso creativo, objeto de esta investigación, que no corresponde sólo a un hacer, sino también a una generación de conocimiento mediante el pensamiento, ya que “la comprensión y la creación en las artes, al igual que toda especie de conocimiento y de descubrimiento [...] no son cuestiones ni de contemplación pasiva ni de pura inspiración, sino que implican procesos activos, constructivos, de discriminación, interrelación y organización.” (Goodman, 1995, p. 239.)

4. Propuesta de Creación Artística:

4.1. La ciudad como metáfora de la construcción de identidad y manifestación del hábitus

Podríamos decir que la descripción de la realidad posmoderna no se aplica a todos los contextos, pues las categorías que definen el mundo posmoderno se manifiestan de manera más clara y evidente en la ciudad. Es el lugar donde nos encontramos con la mayor parte de *los otros* y con las estructuras con las que tenemos que lidiar para construirnos. La idea de construcción establece el nexo entre la ciudad, como manifestación de los significados culturales que determinan a los individuos, y la idea de personalidad construida como mecanismo de protección o de adaptación de la identidad y esto, a su vez, sirve como elemento visual y metafórico del proceso que se da en el fuero interno del ser humano

Pierre Bordieu concibe esas construcciones simbólicas como *hábitus*, que define como la síntesis de lo objetivo y subjetivo, es decir, como la definición de “la posición objetiva que ocupan los sujetos en la estructura social y la interiorización o incorporación de ese mundo objetivo por parte de los sujetos” (Rizo, 2006, 2). El concepto de hábitus resulta muy clarificador para la comprensión de la idea de identidad e intimidad y se puede entender como el sistema en que se produce la relación simbiótica de intercambio recíproco de significados que condicionan el actuar de los sujetos y sus interacciones. Rizo (2006) señala que el hábitus se constituye como un conjunto de estructuras, tanto estructuradas como estructurantes, puesto que, así como es el esquema a partir del cual los individuos incorporan las construcciones culturales presentes y predominantes de la sociedad, también ejercen sobre ellas influencia para su transformación a partir de cambios paulatinos y articulados en las relaciones sociales.

Lo urbano constituye el campo en que se modelan referencias con las que la identidad se afina, se territorializa, y se posiciona espacialmente en un escenario compartido. Pero ese posicionamiento no es solamente espacial, sino que es el contacto con la matriz de significados que configuran el sistema que contiene los discursos, las ideas, el devenir histórico y las proyecciones que la sociedad ha elaborado. De este modo el individuo se relaciona con los valores imperantes en su cultura, con los principios consolidados en el universo simbólico que se manifiesta en el comportamiento, las costumbres y la cotidianidad. En palabras de Marta Rizo (2006): “Es en la ciudad donde la persona actúa los roles que ha incorporado, definidos por las instituciones -campos- en las que participa como sujeto social. Por lo tanto, la ciudad es escenario de la cultura incorporada, los *habitus* puestos en movimiento, practicados.” (p.11)

El concepto de incorporación es clave: situar en el cuerpo, interiorizar. No olvidemos el concepto de intimidad que hemos tratado antes. Por todo ello es que podemos asociar significados relativos al género a los configurantes de la ciudad, siendo uno de ellos la materialidad. El cemento, el metal, la estructura de edificaciones son claramente imágenes que nos hablan de muros y fachadas, del espacio exterior e interior, de lo público y lo privado, pero también transmite la idea de resistencia, fuerza, control, frialdad,

racionalidad y hostilidad, todos conceptos que conforman el estereotipo de masculinidad que hemos abordado.

Esto se desarrolla en el proceso creativo que utiliza el material de construcción asociado con lo urbano en un sentido simbólico, usándolo como soporte visible de una creación pictórica. Se desarrolla en la investigación un proceso de experimentación que se enfoca en mejorar el desempeño técnico del cemento para su uso en la pintura al óleo. En un inicio se había pintado directamente sobre el material, sin imprimante, pues era imprescindible que el cemento quedara evidente, pero esto incidía en la calidad del lenguaje pictórico pues resultaban pinceladas duras y colores excesivamente opacos. Pensando en una imprimación transparente, se prueba con el médium secante Liquin de Winsor&Newton, que se aplica en la mitad de un soporte con la finalidad de comparar los resultados. (Fig. 3)



Fig. 3. Autor, 2021 [Óleo sobre cemento. 8,5x8,5x2cms.] Archivo personal.



Fig. 4. Autor, 2021 [Óleo sobre cemento, 12,5x12,5x2 cms.] Archivo personal.

Si bien a simple vista las diferencias resultan sutiles, al pintar se perciben las ventajas del tratamiento de la superficie. La impermeabilización permite que el óleo no pierda su plasticidad y se deslice con suavidad, potenciando de esta manera el gesto. Además de ello los tonos más oscuros no se opacan como en los casos de experiencias anteriores. También se realizan pruebas mejorando los moldes y la mezcla de cemento, y se intenta evidenciar la textura con uso de arenas de diferentes grosores. (Fig. 4). Los moldes utilizados también fueron perfeccionándose desde los prototipos de cartón a moldes realizados con madera y metal, y se comienza a realizar soportes cada vez más delgados incorporando fibra de vidrio como elemento de refuerzo.

Pero la ciudad no sólo aporta la materialidad del soporte como elemento simbólico, sino también, desde su formalidad, permite establecer el nexo con la idea de lo masculino al ser producto de la planificación y la racionalidad, que se manifiesta en el cálculo geométrico de formas rectas y angulares. Así mismo, la idea de planificación y control permite establecer el vínculo con la serialización de la arquitectura de las ciudades industriales modernas, como símbolo de aquella construcción social, relacionada con el orden, la simetría, la formalidad y la contención. Como imagen, el cuadrado sintetiza todos esos conceptos, y por ello es que culturalmente se asocia a las representaciones de lo masculino. En el arte, uno de tantos ejemplos es la pintura “El beso” de Gustav Klimt, en que el manto del personaje masculino contiene formas geométricas angulares, y el manto femenino, en contraste, formas orgánicas.

El uso del cemento también otorga a las piezas un carácter objetual convirtiéndose en una especie de fragmento de una construcción, un vestigio ruinoso, como un escombros, lo que se intensifica con las grietas o roturas en los contornos. Además de ello resulta interesante que las piezas transmitan simultáneamente las ideas opuestas de resistencia y fragilidad, puesto que por su reducido grosor y rigidez se perciben como piezas susceptibles de quebrarse, lo que no sucede por ejemplo con un lienzo.

Por otra parte, además de la materialidad la vestimenta es otro elemento que se distingue en la urbe como símbolo de las estructuras de género. Vestirse es la manifestación visible de la incorporación de las estructuras y la adherencia significados culturales. Vestirse es ponerse la ciudad encima. Es establecer el nexo entre el cuerpo y el entorno social y se puede entender como la fachada con la que se proyecta una imagen pública, quedando el cuerpo, y su desnudez, en el interior, en el plano de la intimidad.

4.2. *El desnudo masculino*

Aunque la idea que tenemos del cuerpo nos lleva a una imagen del cuerpo natural como un elemento biológico, en la realidad, el vínculo con el cuerpo en el contexto social pocas veces es con el cuerpo en su naturalidad. Gustavo Cataldo (1999) se refiere a ello al señalar que la relación cotidiana con el cuerpo es con el cuerpo cultivado, es decir, con el cuerpo mediatizado por la cultura que se manifiesta concretamente en la vestimenta. Por ello no es lo mismo la concepción del cuerpo desnudo desde una idea abstracta, desprovista de contexto y que alude a una naturaleza pre-discursiva, que la desnudez del cuerpo situado en la cultura, el cuerpo desvestido.

Esa diferenciación resulta relevante en cuanto apunta precisamente a los contenidos expuestos hasta aquí. La vestimenta no solo cumple una función práctica, como abrigo, sino que reviste el cuerpo de significados que dialogan con la forma corporal y el contexto. La ropa responde a necesidades simbólicas, como ejemplifica Cataldo (1999) al preguntarse “¿cómo explicar, por ejemplo, en términos de necesidades puramente biológicas, una prenda tan común como la corbata o prendas tan «antínturales» como los calzados de taco alto o puntas aguzadas?” (p.164)

Estas concepciones son relevantes para el análisis respecto a la representación del cuerpo desnudo en el arte. Para Kenneth Clark (2008) el desnudo es una forma de arte que busca la idealización, destacando la riqueza de significaciones que el cuerpo humano permite expresar:

Aparte de las necesidades biológicas, hay otras vertientes de la experiencia humana de las que el cuerpo desnudo proporciona un vívido recuerdo: armonía, energía, éxtasis, humildad, phatos, y cuando vemos los hermosos resultados de tales encarnaciones, parece como si el desnudo, como medio de expresión, poseyese un valor universal y eterno. (p.23)

Respecto a las representaciones del cuerpo desnudo, tanto de los análisis de Clark (2008), como de Lucie-Smith (1998) se pueden establecer 4 categorías de idealizaciones del cuerpo masculino: el Apolo o la belleza atlética como ideal anatómico; el Herácles como símbolo de la fuerza heroica; el *phatos* o el cuerpo sufriente como símbolo de las emociones humanas; y el cuerpo juvenil andrógino como símbolo del eros y la feminidad.

Tanto en la antigüedad clásica como en el Renacimiento, la representación modélica del cuerpo humano, y el análisis de sus proporciones sirven para establecer un canon estético, como el atleta: el *Discóbolo* o el *Doríforo*; o como *el hombre de Vitrubio*, que responden a ese ideal apolíneo. Sin embargo, también desde la cultura griega la representación del cuerpo del hombre deriva en el énfasis de la musculatura, signo que potenciará la asociación de masculinidad y fuerza, pero que también en el periodo helenístico y en el barroco, la impronta dionisiaca servirá como vehículo para hablar del sufrimiento y el dolor humano.

Lucie-Smith (1998) menciona además la representación del cuerpo masculino como figura juvenil, símbolo del Eros. Tanto esculturas y pinturas en las cerámicas de las antiguas Grecia y Roma, que hacen referencia a la atracción homoerótica, como también cuerpos andróginos que aparecen en el arte Rococó y Neoclásico, rehúyen de la hegemonía de la fuerza como modelo de masculinidad a partir de la ambigüedad de cuerpos refinados y delicados.

A pesar de estas diferentes visiones del desnudo, tanto los cuerpos divinizados, heroicos, como los sufrientes y ambiguos remiten a una idea universal de lo humano. Son representaciones imaginarias en las que la idealización funciona como vestido cultural. El desnudo cotidiano, por contraparte, a partir de la fotografía, incorporará ese sentido de realidad en el fenómeno de representación al remitir a un momento específico: el encuentro entre el modelo y quien lo representa, más allá de la imaginación que hasta entonces envolvía la creación artística.

A partir de entonces, aparece el cuerpo de alguien desnudo, con sus proporciones verdaderas, en un espacio real que supone el hecho de que quién aparece en la imagen estuvo ahí siendo observado tras desvestirse. Volvemos entonces al inicio de este epígrafe, a la vestimenta y al significado de habérsela quitado. A partir del siglo XIX, se incorpora una idea rupturista, como señala Lucie-Smith (1998), la fotografía “ponía de relieve que el sujeto retratado era un transgresor del precepto del pudor, pues se había quitado la ropa a la vista de otro individuo.” (p.115)

Retomando a Cataldo (1999), sólo está desnudo quien puede vestirse. La mayor parte del tiempo nos relacionamos con la corporalidad vestida, por ello la transgresión a la que aludíamos es precisamente respecto a esa situación normalizada, paradójicamente no natural, pero naturalizada. “Las circunstancias y lugares de la desnudez son, en la dinámica cotidiana, privados, íntimos, familiares. Lo que caracteriza un espacio íntimo -como la casa o el hogar, por ejemplo- es la constitución de una identidad no enfrentada a una alteridad radical.” (p.170)

Hay, por lo tanto, en la representación de la desnudez cotidiana, una revelación, una ventana abierta a un espacio interior. Esa connotación erótica del desnudo masculino se manifiesta en el arte de las vanguardias a partir de la mera representación del cuerpo del hombre desnudo en espacios íntimos. Lucie-Smith (1998) al respecto señala: “las fotos de hombres sin ropa inspiraban la sospecha de que había de por medio sentimientos homosexuales”. (p.119) Muchas representaciones apuntaban a un cuestionamiento de la virilidad masculina mediante representaciones de hombres solitarios, de cuerpos estilizados, en poses que transmiten sensibilidad, lo que se interpreta como formas feminizadas que subvierten la construcción cultural.

En esa línea se encuentran referencias de obras de desnudos masculinos de artistas contemporáneos que cuestionan el estereotipo de masculinidad heteronormada, entre ellos encontramos a Gonzalo Orquín, José Pedro Godoy, Juan Carlos Puerto, por mencionar algunos. Sus imágenes inspiran representaciones del cuerpo en poses de vulnerabilidad y sensibilidad derivando posteriormente a las reflexiones respecto a la intimidad, que nos conducen también a la obra de Michael Leonard, que muestra el acto de desvestirse. (Fig. 2)



Fig. 2. “*Man undressing*”, 1975-76, Michael Leonard, [36,9 x 36,9,2 cms., Acrílico sobre madera] Agradecemos la imagen a: <https://www.michaellleonardartist.com/works/paintings/exhibited-painting/changing>

Se puede entender por lo tanto que el desnudo masculino en el arte a lo largo del siglo XX se articula como un imaginario que contiene una importante carga transgresora y reivindicativa que será fundamental en cambios culturales respecto al género y la diversidad sexual. Tras la liberación en el imaginario cultural de la desnudez masculina, y con la creciente mediatización de la vida, durante las últimas décadas el desnudo está más presente en lo cotidiano. Por ello, resulta interesante volver la mirada desde el arte a un cuerpo masculino que se muestra vulnerable desde ese espacio emocional y contenido, vinculado con elementos culturales que se asocian a lo femenino con la intención de desviar los signos para resignificarlos.

De esta manera, durante el proceso de creación se incorporan otros elementos significativos que enlazan con los contenidos de género. El primero de esos elementos es la tela de encaje y tul bordado con motivos florales. (Fig. 5 y Fig. 6) Estas telas normalmente son utilizadas en la fabricación de indumentaria relacionada con la intimidad, particularmente femenina, por ejemplo, el caso de vestuario interior. Este elemento es incorporado a las obras a través de la técnica de transferencia.

Fig. 5. Autor, 2021 [Óleo y transferencia sobre cemento, 12x12x2cms.] Archivo personal.



Fig. 6. Autor, 2021, [Óleo y transferencia sobre cemento, 10x10 cms.] archivo personal.



En las últimas piezas de la serie la inclusión de imágenes se diversifica incorporando motivos florales de telas estampadas asociada también con lo femenino. Los tonos cálidos de las flores permiten variar la paleta de colores y contrastar con la materialidad del cemento, adquiriendo una mayor semejanza con una pieza cerámica y haciendo más evidente el carácter objetual de las obras. (Fig. 7)



Fig. 7. Autor, 2021, [Óleo y transferencia sobre cemento, 18x18 cms.] Archivo personal.



Fig. 8. Exposición En el desvío en Espacio Laraña, 2023, Archivo personal.

La serie se compone de 40 piezas, de las cuales hemos presentado ejemplos de los diferentes procedimientos técnicos. En síntesis, este conjunto de obras se concibe más que como una serie limitada, como un proceso constante que puede continuar complementándose con nuevas piezas. Una propuesta instalativa se presentó a la convocatoria para exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, consiguiendo ser seleccionada para su programación y expuesta entre los días 18/01/2023 al 02/02/2023 bajo el título *En el desvío*. La exposición recogía toda la investigación desarrollada en estas páginas. (Fig. 8 y Fig. 9)

En el texto del comisariado se reflexiona sobre cómo desde la cualidad despersonalizadora del desnudo, se muestra en estas obras a:

[...] un hombre que aun heredando las anchas espaldas del *Doríforo* y los “corsés” de las indumentarias rituales de los despachos del poder tardocapitalista, se envuelve en encajes, asume la feminidad y destierra la horca de la corbata falocéntrica. Enfrenta a Hércules con la intimidad que lo aterroriza y opone la rudeza del cemento, materia de marcada simbología masculina, invasiva, funcionalista y racional, a la suavidad de las curvas vegetales de los estampados florales... (García-García, 2023)



Fig. 9. Exposición *En el desvío* en Espacio Laraña, 2023, Archivo personal.

En resumen, esta propuesta artística pone en juego el cuerpo masculino y la propia masculinidad como concepto. Revelando que las imágenes heredadas de los cuerpos masculinos también nos someten a una identidad prefijada, donde los guerreros, los héroes y demás idealizaciones indican un único camino frustrante para todo aquel que no cumple el estándar, un único camino donde “los chicos no lloran”. El “desvío” que propone este proyecto es multivalente en su significado, claro está, pero puede también interpretarse como la salida de un camino férreo establecido, como el cambio de agujas que facilita tomar un nuevo rumbo, una nueva vía alternativa a esa forma establecida por la construcción heteronormativa, para todos los “yoes” excluidos de los discursos tradicionales de nuestra sociedad.

6. Conclusiones.

Tras la realización de esta investigación ha sido posible concluir, en relación con los objetivos planteados, que se ha llegado a una comprensión sobre las conceptualizaciones contemporáneas acerca de las masculinidades, entendidas en su diversidad, que ha permitido identificar y construir un imaginario para sustentar un proceso de creación visual. Ello se ha podido hacer a partir de una fundamentación metodológica que se centra en las operaciones y estrategias de creación del artista y las articulaciones metafóricas que surge del análisis reflexivo acerca de ese imaginario.

El resultado de este trabajo genera conocimiento de una forma diferente a otro tipo de investigación “sobre” arte o “para” las artes, pero supone una aportación eficaz en términos relativos a la cultura visual que se hace permeable desde el arte a la sociedad. Entendemos que la creación artística puede ser considerada como investigación en la medida que contiene un propósito de ampliar el conocimiento o el entendimiento de un fenómeno a través de un planteamiento original y provee una repercusión en un ámbito más amplio que el del propio arte. Estas imágenes surgidas durante la investigación son parte de una pregunta sobre un proceso y necesidad social y generan reflexión en torno al mismo.

Parte importante de esa reflexión surge del análisis sobre las posibilidades significativas de la desnudez masculina, concluyendo que han sido diversas y que la vinculación con las construcciones de género se manifiesta de manera latente a lo largo de los diferentes periodos de la Historia del Arte. Sin embargo, es en las décadas finales del siglo pasado que el arte ha visibilizado de manera más consciente y expresa formas de masculinidad que cuestionan el estereotipo impuesto por la cultura heteronormativa y patriarcal. De esta manera el trabajo artístico con el desnudo ha permitido, y continúa permitiendo, el cuestionamiento a las ideas de una masculinidad hegemónica, ya sea desde el planteamiento erótico, sexual, o desde la sensibilidad y emocionalidad. Romper las estructuras permite establecer procesos retóricos, trasladando o desviando las significaciones de los elementos normalmente asociados a cada género, a otro contexto de significación o al opuesto, construyendo así metáforas que funcionan desde el contrapunto y la disrupción.

También ha sido interesante analizar el vínculo del cuerpo con la intimidad y la identidad, lo que ha permitido relacionarlo en contraste con la materialidad y los signos de lo público, lo urbano y lo social. De esta manera ha sido posible la articulación simbólica en las propuestas pictóricas que forman parte de este proyecto, que sintetiza y conjuga en un trabajo conceptual, los significados de la materialidad, con un trabajo pictórico que remite a la tradición artística.

La serie de cuadros de figura humana masculina desnuda sobre cemento se articulan sobre una serie de elementos que participan de manera conjunta y dialógica en las obras, encontrando su fundamento y sentido en conceptos relacionados con la construcción de identidad, entendida como un proceso histórico y contingente, más que desde una visión esencialista o como un resultado. En ese aspecto, la obra se concibe de la misma manera, como un trabajo constante, en permanente y continuo desarrollo, siendo lo que se presenta aquí parte de ese proceso que probablemente se proyecte en el tiempo.

Referencias

- África Vidal, M.C.(1989). *¿Qué es el Postmodernismo?*, Alicante, Secretariado de publicaciones Universidad de Alicante.
- Bauman, Z. (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Ediciones Akal.
- Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts.
- Carpintero, H. (1992). La Estructura De La Intimidad. *Revista Arbor* 143, no. 562, 133-153. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-estructura-de-intimidad/docview/1301392460/se-2?accountid=14744>.
- Cataldo, G. (1999). Vestimenta y corporalidad. *Revista Humanidades*. Repositorio Universidad Andrés Bello. Santiago de Chile. Vol. 4, 163-176. <https://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/2209>
- Clark, K. (2008). *El desnudo*. Alianza Editorial.
- Conill, J. (2016). La intimidad corporal y sus bases neurobiológicas. *Revista Pensamiento*, vol. 72 , núm. 273, 789-807. <https://doi.org/10.14422/pen.v72.i273.y2016.002>
- Conill, J. (2015). La intimidad corporal en la filosofía de Ortega y Gasset. Isegoria, *Revista de Filosofía Moral y Política*. N.º 53, 491-513. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2015.053.03>
- Cortés, J. M.G. (1996). *El Cuerpo Mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Generalitat Valenciana
- Duch, L. (2002). *Antropología de la vida cotidiana*. Editorial Trotta.
- Fernández, E. (2012). Identidad y personalidad: o como sabemos que somos diferentes de los demás. *Revista Digital de Medicina Psicosomática y Psicoterapia*. Vol 2. N° 4. pp. 1-18. https://www.psicociencias.org/pdf_noticias/Identidad_y_personalidad.pdf

- García-García, F. (2023). Hombres desnudos. En Petit-Laurent, C. y García-García, F. *En el desvío*. Editorial Universidad de Sevilla. <https://doi.org/10.12795/9788447224456>
- Gergen, K.J. (1997). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Ediciones Paidós.
- Goodman, N. (1995). *De la mente y otras materias*. Visor.
- Hall, S. (1996). *¿Quién necesita identidad?*. Ed. Stuart Hall y Paul Du Gay. Amorrortu Editores.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la Posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores.
- Laín Entralgo, P. (1997). Sobre la persona. *Revista Arbor CLVI*, 613, 9-24. <https://doi.org/10.3989/arbor.1997.i613.1859>
- Lucie-Smith, E. (1998). *Adán. La figura masculina en el arte*. Editorial Libros y Libros.
- Moraza, J. ; Cuesta, S. (Instituto de Arte Contemporáneo) (2010). “Campus de Excelencia Internacional. El arte como criterio de excelencia”. Secretaría General de Universidades (Ministerio de Educación),: <https://issuu.com/institutodeartecontemporaneo/docs/cei>
- Moscovici, S. (1984). *Psicología Social*. Paidós.
- Owens, C. (1984). “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, en Wallis, B. (editor), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art.
- Pastor-Ruiz, F.; Torrado-Morales, S.; Gil-Felipe, J. I.; Lorenzo-Escolar, N. (2013). “Análisis de las publicaciones del personal docente e investigador de las facultades españolas de Bellas Artes”. *Revista Española de Documentación Científica*, 2013, 36 (3), p.2. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/redc.2013.3.961>
- Petit-Laurent, C. (2021). Símbolos de masculinidad(es). Investigación para la creación de una propuesta visual sobre género. *Revista Accadere*, N.º 2, 11-30. <https://www.ull.es/revistas/index.php/accadere/article/view/3489> <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2021.01.01>
- Rizo, Marta. (2006). Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales. *Bifurcaciones* N.º 6 (Otoño 2006) 2. <http://www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm#autor>
- Vattimo, G. (1992) *The Transparent Society*. Cambridge, Polity Press.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Machado libros.
- Vilar, G. (2017). El valor cognitivo del arte. En Pérez Carreño, F. (ed.), *El valor del arte*. Madrid: Machado.