

LA FOTOGRAFÍA DEL PUBIS NATURAL AL PUBIS RASURADO. VARIACIONES SOBRE UNA MISMA FORMA

Agustín Gómez Gómez
Nekane Parejo Jiménez
Universidad de Málaga

A lo largo de la historia del arte la representación del cuerpo desnudo ha sido una constante que en cada momento ha tenido una finalidad diferente y ha adoptado unas formas apropiadas a cada circunstancia. No es lugar para hacer ni siquiera un repaso a las imágenes que van desde las prehistóricas *venus auriñacienses* con sus marcadas vulvas, signo de fertilidad, a toda la iconografía cristiana



Foto 1. Praxiteles. Hermes con el niño Dionisos (Museo arqueológico de Olimpia)

na que ocultaba el sexo en una búsqueda de lo púdico, o quizá sea mejor decir para no caer en la impudicia. No es de otra manera como se entiende que incluso cuando se tuvo que figurar el relato de Adán y Eva desnudos en el paraíso, sea raro encontrar representaciones en las que el sexo de los llamados primeros padres quedase a la vista. No siempre fue así pues toda la escultura griega y romana en la que aparecía un dios, un héroe o un hombre desnudo, su sexo no era ocultado, y su pubis siempre aparecía marcado [fotos 1-2]. Hablamos de desnudos masculinos, porque en los femeninos siempre se omitía el vello púbico¹. De hecho en la antigüedad nos movemos fundamentalmente entre dos tipos de desnudos, el que corresponde a *Venas púdica*, la que mantiene una postura cerrada y que oculta con una mano el sexo y con la otra y el brazo parcialmente el pecho, y la *Venus naturalis*, que aunque mostraba más el cuerpo desnudo, éste estaba totalmente desidealizado; en ambos, sobre decirlo, el pubis era inexistente.

Desde el renacimiento [foto 3] hasta el siglo XIX se mantendrán esas características, omitiendo en la pintura cualquier referencia al pubis, y manteniendo en la escultura el masculino. Ni siquiera Edouard Manet en su escandalosa *Olimpia*¹ (Musée d'Orsay, París, 1863) se atrevió a que el pubis de la prostituta apareciese a la vista, quedando oculto por su mano, en un gesto que en este caso nada tiene que ver con las *Venus púdicas*, no sólo porque éste es un tipo de pintura de desnudo de interior



Foto 2. Praxiteles. Afrodita de Gnido (Copia Museo del Louvre)



Foto 3. Bronzino, Venus y Cupido entre el Tiempo y la Locura (Galería Nacional de Londres)



Foto 4. E. Manet, Olympia (Museo d'Orsay) (1863)

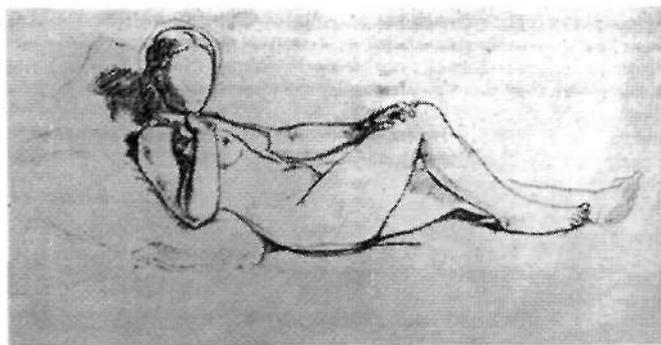


Foto 5. E. Manet. Estudio para Olympia (1863)

en el que el deseo y la sexualidad están más que presentes, sino sobre todo porque se trata de un retrato individualizado que mira al espectador, y en esta ocasión el gesto de taparse con la mano contiene los ingredientes contrarios al púdico [fotos 4-5].

Esta "inexistencia" y ocultamiento, se mantuvo constante hasta el siglo XIX y fue la fotografía -como bien señala Juan Antonio Ramírez- la que se apropió de los órganos genitales para el consumo de un imaginario amoroso. Efectivamente, el sexo comenzó a ser cada vez más explícito. Primero se representó en todo su detalle, como vemos tres años después de la Olympia de Manet en *El origen del mundo* (Musée d'Orsay, París, 1866) de Gustave Courbet. Ahí vemos destacado el vello del pubis de una mujer a la que se ha fragmentado al quedar oculta la cabeza y parte del cuerpo, pero destacando su negra mata de pelo que nos atrapa visualmente. En cualquier caso, si la *Olympia* convierte a los espectadores en clientes, Courbet los conduce a un momento de contacto sexual³. En el primer caso Manet emplea para tal fin la totalidad de la composición, especialmente el rostro de la mujer, mientras que en *El origen del mundo* todo gira en torno al pubis. Aquí se produce el cambio entre el desnudo de la anti-güedad, que es ingrátido, espiritual y limpio, frente a la representación del sexo que es algo físico y aumenta la carnalidad del cuerpo⁴. Posteriormente el modelo de Courbet será una constante, especialmente en lo concerniente a la fragmentación de extremidades y cabeza, que luego veremos.

En las mismas fechas en las que Manet y Courbet realizaban sus pinturas, la fotografía comenzó también a crear una ingente producción de desnudos que tenían como finalidad servir de modelo a las Bellas Artes o como material decididamente pornográfico. En unos y otros casos, los desnudos no ocultaban, y mostraban sin ningún tipo de tapujo toda la anatomía. De hecho, Courbet que se sirvió en muchas ocasiones de imágenes fotográficas para sus obras, tres años antes de *El origen del mundo* A. Belloc creó una serie de fotografías obscenas para esteroscópico, que son iguales en composición y en planteamiento formal a la obra de Courbet⁵. Solamente, cuando en la segunda y tercera década del siglo XX, y principalmente de la mano de Francia, se comenzaron a popularizar ese tipo de imágenes, éstas se fueron suavizando, eliminando el vello púbico e incluso invocando a títulos bíblicos, tales como *Eva sin hojas* o *La quinta costilla de Adán*⁶.

La fragmentación del cuerpo desnudo que hemos visto a partir de Courbet, fue retomada posteriormente por muchos artistas. Rodin puede ser un ejemplo de estos artistas que fueron modificando el concepto de desnudo femenino al incorporar a sus desnudos la expresión del deseo a través de la repre-

sentación del pubis, [fotos 6-7] con lo que no solamente rompieron definitivamente los modelos tradicionales, sino que la concepción simbólica del desnudo quedó totalmente transformada. Alfred Estieglitz (1864-1946) fue uno de los fotógrafos que presentaba sólo una parte del cuerpo, lo que producía una obra de cuerpos femeninos con una fuerte carga sexual fuera de todo naturalismo o contex-



Foto 6. A. Rodin, Sexo de mujer (ca. 1900)



Foto 7. A. Rodin, Salammbó (ca. 1900)

tualización del mismo⁷ [foto 8]. Sobra decir que en esa fragmentación el pubis era la forma que más destacaba. El hecho, por otro lado, de que su modelo fuera la pintora Georgina O'Keeffe, aporta un dato relevante, la rareza de representar en aquellos momentos a una persona conocida desnuda, pero formalmente quizá sea más relevante el asentamiento del estereotipo del cuerpo fragmentado que desde Courbet, pasando por Rodin o Degas y llegando al cubismo se había establecido en las formas artísticas.



Foto 8. Alfred Estieglitz, Sin título

En muchos sentidos, desde los iniciales momentos de la fotografía ha existido una variada iconografía que ha ido cambiando hasta llegar a no tener límites. Las variaciones son grandes, de pubis marcados por su negrura, contemporáneos a la obra de Courbet, a otros rasurados, decorados, agresivos, artificiales, sorprendentes, paisajísticos e incluso convertidos en iconos. La provocación puede estar en el fondo de muchas de estas imágenes, pero teniendo en cuenta que dentro del arte contempo-

raneo la capacidad de subversión, escándalo o alteración del orden establecido es ya casi imposible⁸. Por otro lado, y ésta es una conclusión que podemos adelantar, la fotografía se ha convertido en el medio artístico más importante sobre el que giran en la actualidad unas formas que sin llegar a ser un género, han sido una constante temática en la historia de la imagen.



Foto 9. J. E. Lecandre, Sin título (1871-1896)



Foto 10. A. Vignola, Sin título (ca. 1900)

Al comienzo de los desnudos fotográficos, los modelos pictóricos tenían la fuerza de demasiados siglos como para borrar esa herencia de un plumazo. En este sentido, es muy frecuente encontrar desnudos que cubrían el sexo con telas tal, y como se había visto en la pintura desde el renacimiento, o en otras ocasiones era una sombra la que aportaba el ocultamiento necesario para que la negrura del pubis no quedase al descubierto. Ejemplo de las telas que tapan el pubis lo podemos ver en numerosas fotografías de la segunda mitad del siglo XIX, como J. E. Lecandre, *Sin título* (ca. 1871-1896) [foto 9]; o más interesante resulta el desnudo de A. Vignola, *Sin título* (ca. 1900) [foto 10], fotografía realizada con la función de servir para modelo de las Bellas Artes⁹, en la que se buscaba deliberadamente, que existiese una luz homogénea y con una claridad de los detalles anatómicos que luego servirían al pintor o escultor. La utilización del espejo era un recurso habitual para mostrar el cuerpo entero, pero en este caso se emplea una sombra en el pubis que lo hace inexistente, porque todavía era una forma no representada en las tradicionales artes plásticas, y porque todavía existía un pudor a la hora de fotografiar desnudos con el propósito antes mencionado de servir a las Bellas Artes.

Esta aportación de la sombra como ocultación o sustitución del sexo ha sido igualmente trabajado en la fotografía contemporánea. Ese es el propósito que animó al Estudio Manesé de Viena cuando realizó su peculiar atracadora desnuda (1935), con el rostro semicubierto con un pañuelo y tocada con un sombrero que apunta con una pistola mientras que la sombra esbatimentada de una mano cae justamente en el pubis al que oculta¹⁰ [foto 11]. El caso de Koldo Chamorro es bien diferente". Un ejemplo nos lo da la serie de *Cinco tiempos para un rincón*, en la que una sombra en forma de bailadora o el *Toro de Osborne* de Manolo Prieto se proyectan sobre un pubis (rincón) [fotos 12]. Si en su obra los juegos de sombras conforman una visión subjetiva de la España más atávica, en esta serie la iconografía de lo más español se adhiere al pubis como icono nacional. De las muchas constantes que podemos encontrar en su obra, la imagen del país que ha retratado en muchas de sus miserias se convierte a través de los símbolos a los que es tan aficionado en un pubis trasunto de España.

„ ' . . . « . . . „
Foto 11. Estudio Manesé, *Sin título* (1935).





Foto 12. Koldo Chamorro, *Cinco tiempos para un rincón*

Las sombras nos conducen a los juegos de sustitución. Ahora es un objeto el que oculta el pubis para conducirnos a una mayor carnalidad o para conformar con algo ajeno una asociación púdica. Chema Madoz en los habituales juegos y metamorfosis a las que nos tiene acostumbrados aporta en una obra un juego púdico que nos conduce a otro modelo icónico. Se trata de una asociación formal entre una copa, presumiblemente llena de vino, y el pubis de una mujer a la que como suele ser habitual no vemos su rostro (*Sin título*, 1997) [foto 13]². La posición y la forma no deja lugar a dudas sobre la asociación que quiere establecer en una retórica poesía visual, pero ahora es un objeto el que sustituye al pubis. También lo

podemos ver en una obra de Miro Svolic, en *Mi esposa* (1985)¹³, en el que cuatro figuras humanas colocados en abanico conforman un pubis no tanto por la forma sino por la posición que ocupan en una silueta que dibuja a parte de una mujer¹⁴ [foto 14]. Y un caso de sustitución diferente que podríamos traer a colación es la fotografía de Mariano Vargas, *Melón* (2001), en la que vemos una mujer desnuda que sólo oculta su sexo con un melón abierto. Aquí la asociación también es evidente, pero mientras en Madoz y Svolic hay un componente clásico, tanto por la ocultación del rostro, como por una sustitución púdica, en Varga es una sustitución absolutamente carnal. En los tres casos mencionados, la naturaleza de la sustitución es lo suficientemente elocuente para que el espectador se vea atrapado en el juego de asociaciones, en unos casos manteniendo las características de las venus púdicas, en el otro llegamos a una Venus impúdica y transgresora.

En referencia a las sustituciones y transgresiones no podemos de dejar de referirnos a Cindy Sherman, que pertenece en algunas de sus series a las artistas que han centrado en sus obras los genitales, en su caso tanto masculinos como femeninos. En algunos aspectos pertenece a la tendencia del *arte del cono* que se desarrolló a partir de la obra de Judy Chicago y su famosa *The Dinner party* (1973). Sherman, en su serie *Sex Pictures* (1992), muestra sin tapujos los genitales hasta convertirlos en algo agresivo, tendencia por otra parte frecuente en el arte contemporáneo. Pero Sherman no se limita a una

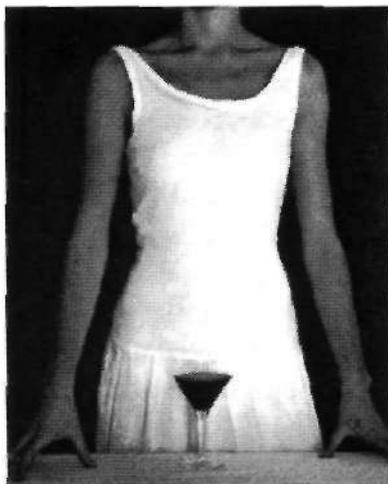


Foto 13. Chema Madoz, *Sin título* (1997)

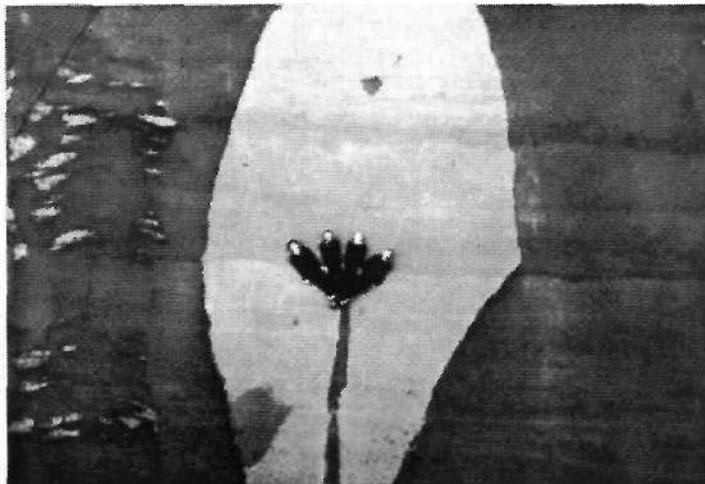


Foto 14. Miro Svolic, *Mi esposa* (1985)

imagen "realista", o próxima al realismo fotográfico, sino que crea sus propias muñecas articuladas, piezas mecánicas que en su propio ensamblaje deja bien a las claras la artificiosidad de lo expuesto. Esto le lleva a convertir en inerte y desagradable lo que en la historia del arte había sido objeto de deseo. No hay juego, no hay insinuación, ni siquiera voyeurismo, sólo una reducción del cuerpo a objeto, al objeto que surge de la cultura de la mirada masculina. Por eso las muñecas se sitúan en posiciones propias del cuerpo pornográfico, como en *Untitled, # 255* (1992), en el que una muñeca sin vello público ofrece a la mirada su vulva; o en otros casos con una cru-



Foto 15. Sindy Sherman, *Untitled #263* (1992).

deza que raya lo obsceno, como en *Untitled # 263*, maniquí con dos pubis, uno con un pene anillado, y otro con el cordón blanco de un tampón que destaca sobre el negro vello [foto 15]¹⁵.



Foto 16. Ciuco Gutiérrez, *Un lugar para vivir. El tigre* (1995).

La artificiosidad del cuerpo femenino, construido con juegos de asociaciones o con muñecos, nos introducen en la construcción o utilización del cuerpo femenino, y especialmente de su sexo, en lo que podemos denominar el pubis paisajístico. Ciuco Gutiérrez, en su serie *Un lugar para vivir*, tiene una fotografía, *El tigre* (1995), en la que el pubis se trasmuta en una fina hierba que acompaña a un árbol y a un tigre que sentado como un guardián da la espalda a ese peculiar bosque de venus [foto 16], tal y como se ha referido a él Paco Barragán¹⁶. Toda la serie está formada por partes de un cuerpo femenino que deviene en lugar, en el caso de *El tigre*, en paisaje próximo a una sabana africana. No como sustitución sino como complemento, podemos referirnos a la obra de la artista norteamericana Annie Sprinkle, *Abril*, en la

que el pubis es parte o lugar donde se integra un ramillete de flores. El hecho de que se el sexo sea explícito en esta obra nos remite de nuevo a la impudicia que antes señalábamos para la obra de Mariano Vargas frente a la de Madoz, lo que ahora ocurre en la de Sprinkle, en la que el paisaje es parte, frente a la de Gutiérrez en la que el cuerpo deviene en lugar.

La selección de imágenes que hasta ahora hemos visto son un modelo que rompe con la tradición y el clasicismo al mostrar el pubis de la mujer como forma sexual explícita de representarla. Sin embargo, como ya hemos señalado, la aparición del pubis no es obstáculo para que se aproxime en algunos casos a las *Venus púbicas o naturalis*. De hecho, tal y como veremos a continuación, la fotografía ha retomado la iconografía de las mujeres sin pubis, pero ahora, lejos de aportar una aproximación asexual hace todo lo contrario. Efectivamente, el rasuramiento del pubis suele venir acompañado de otros elementos o formas sofisticadas que aportan un enorme contraste y contribuyen a enfatizar conceptos como madurez-púber, carnalidad-asexualidad y sobre todo púdico-impúdico.

La forma de presentar el cuerpo desnudo de la mujer in vello púbico era la que trabajó Paul Outerbridge en los años treinta. Entre sus fotografías, como señala John Pultz, hay imágenes de cuerpos femeninos en poses fetichistas, muchas carentes de vello púbico, efectuándose un afeitado anterior a la toma fotográfica o posteriormente en laboratorio, porque "el acto de quitar el vello púbico priva al cuerpo femenino de una señal de madurez sexual, lo torna infantil y menos amenazante para los hombres"¹⁷. Si tomásemos esto al pie de la letra volveríamos al sentido de las imágenes clásicas o cristianas, en las que como ya señalábamos, la falta de vello tenía como propósito acercarnos a las *Venus naturalis*. Pero nada más lejos de la realidad. Ahora ese rasuramiento precisamente se torna en provocación y le aproxima a un concepto obsceno. El mismo Outerbridge a sus pubis impúberes les afronta con otro tipo de formas que rayan lo sádico. En *Mujer desnuda con guantes de carnicero* (ca. 1937), esos guantes se tornan en pinchos que sobre la piel de la mujer aportan la contradicción del cuerpo de mujer que deviene en infante y que retorna en morbosa acción masoquista [foto 17]. No es otra tampoco la imagen que presenta Günther Blum en *Strumpfhälter* (1993), en la que la contraposición en este caso viene de una mujer, a la que también le falta el rostro, vista sólo de cintura para abajo, que con una sofisticada vestimenta de liguero y cuero deja al descubierto el sexo sin el vello púbico¹⁸. Y no muy lejos podríamos incluir a *Una mujer desdichada* (1983) de Jan Saudek, en donde vemos fragmentado el cuerpo de una mujer que muestra su pubis rasurado, infantil, con una muñeca vendada como si hubiese tenido un intento de suicidio. De nuevo la contraposición de edades se une en este caso a una desdicha que nos es desconocida, aunque no tanto sus consecuencias¹⁹.

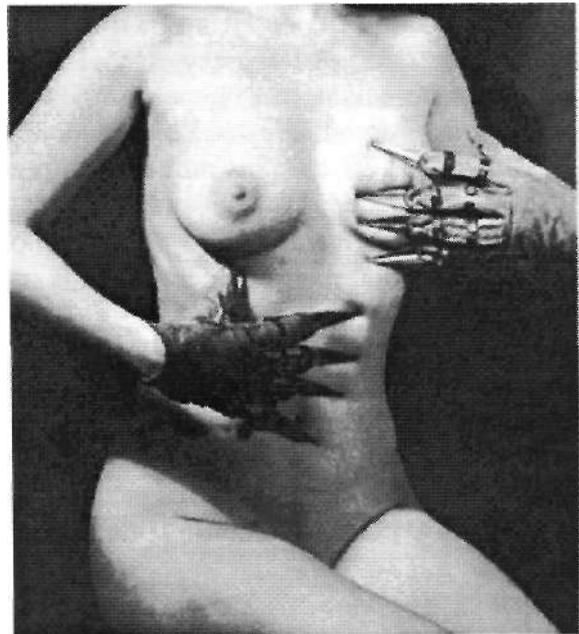


Foto 17. Paul Outerbridge, *Mujer desnuda con guantes de carnicero* (ca. 1937)

Rudolf Schafer en *Zizi et Kiki* (1993) nos muestra un cuerpo que volviendo a Courbet, se muestra fragmentado, eliminado del encuadre la cabeza, los brazos y las piernas, pero realizando una diagonal que sitúa en la parte inferior un pubis rasurado, que pretende devenir en púber. Muy diferente del que muestra en otra fotografía -*Andere Sonntagsbilder* (1993)- con una mujer sentada frontal a la cámara y con un pubis formando un damero y decorado con perlas [foto 18]. La fragmentación de la cabeza, brazos y piernas sigue siendo la misma, ha cambiado un sujetador negro que cubre su pecho, la posición y, sobre todo, ese pubis que aporta la artificiosidad pretendida²⁰. Otro ejemplo intermedio, y no menos carnal, nos lo proporciona el ya mencionado Mariano Vargas, que en *Linda* (2000) nos proporciona un pubis eliminado en la parte del sexo y presente en el monte de venus²¹. El salto respecto a Courbet es enorme y marca por así decirlo el cambio de tendencia que se produce en la contemporaneidad. Si lo púdico era el cuerpo femenino sin vello, concepto que transgrede Courbet, posteriormente volveremos a un pubis rasurado, pero ahora ya trufado de transgresión e impudicia, las formas se aproximan pero el sentido se aleja.

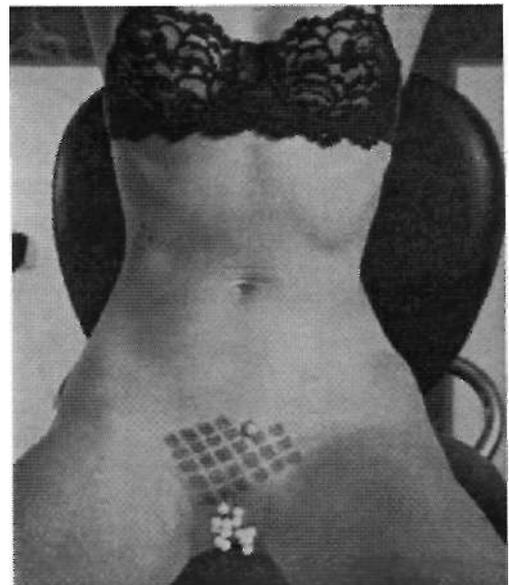


Foto 18. Rudolf Schafer, *Andere Sonntagsbilder* (1993)

A lo largo de los ejemplos que hemos visto, hay una enorme frecuencia en la que el cuerpo femenino desnudo es fragmentado y el rostro omitido o tapado. Ya lo vimos en Courbet, pero posteriormente es precisamente la aparición del rostro de la mujer lo que aporta la radicalidad a la imagen. Los ejemplos son numerosos. El ya mencionado Mariano Vargas nos puede servir, pues no hay desnudo en el que el rostro de sus modelos no sea mostrado. En *Bienvenido* (2001) la mujer sentada en una butaca eleva su falda para mostrar que debajo no lleva braga y que su sexo queda al descubierto de forma aún más descarada al no poseer vello púbico. Luego, el rostro con los ojos cerrados aporta un aire de éxtasis placentero que completa la impudicia.²²

Por último, podemos volver a las formas púdicas, a los desnudos femeninos de cuerpo entero carentes de la carnalidad y sexualidad del clasicismo. Un ejemplo perfectamente ilustrativo es la fotografía de S.T. Royé, que construye un desnudo de una mujer carente de referencias sexuales al eliminar todo rastro del vello púbico y presentada como si de una muñeca *barby*, se tratara²³ [foto 29].

La tendencia contraria también es muy frecuente en la fotografía. Cuerpos desnudos de cuerpo entero que muestran su negro pubis, pero con unas formas contrapuestas que devienen de nuevo en alteración de lo púdico. No es que en estos casos todo se torne en subversión o sexualidad, sino que en ocasiones el pubis y el resto del cuerpo se presentan como formas contrapuestas. Humberto Rivas, en su *Eva* (1990) juega a mujer blanca pubis negro a tenor de la piel blanca de una mujer delgada del que llama la atención su negro pubis²⁴ [foto 30].



Foto 29_ ST_ Royé > sin título (1940)

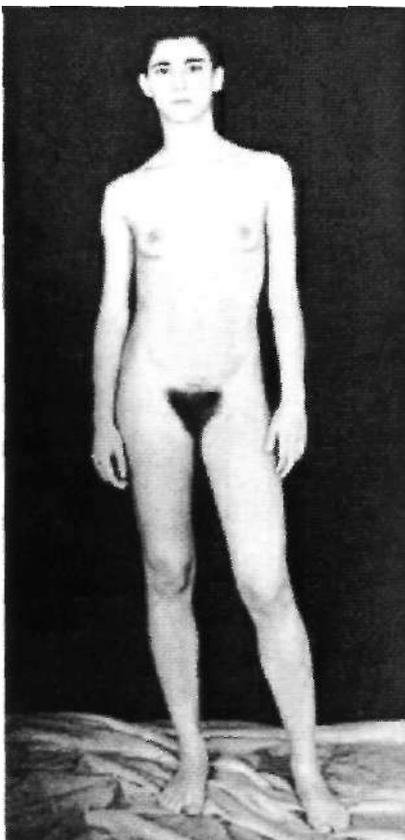


Foto 30. Humberto Rivas, *Eva* (1990)

Resumiendo, a lo largo de estas líneas hemos pretendido mostrar cómo la contemporaneidad introdujo un cambio respecto a la antigüedad en la representación del cuerpo desnudo femenino, y cómo la fotografía se ha convertido en el medio expresivo más fuerte para desarrollarlo. Ahora se le dota a la mujer de la sexualidad que antes había sido omitida, y para ello en un primer momento se recurrió a lo que no se había representado, su sexo, tomando al vello púbico como la forma propicia para figurarlo. De lo púdico sin vello se pasó al modelo transgresor de Courbet, tipo artístico que no ocultaba, que se utilizaba en función de las nuevas necesidades expresivas del artista. El otro cambio fue la fragmentación del cuerpo, la desaparición principalmente de la cabeza y extremidades, que aportaba un anonimato a la carnalidad representada. Pero en un determinado momento, se volvió a las formas clásicas a través de la desaparición del vello púbico, pero ahora con una clara impudicia respecto a las formas anteriores, trufadas de nuevo de transgresión a través de contraposiciones entre la eliminación de la señal de madurez que significa el vello púbico y sofisticaciones de tipo sexual (ligueros, elementos sadomasoquista, rostros en actitud de éxtasis, etc.). Las formas se aproximan pero el sentido que tienen dista enormemente. E incluso cuando estas formas se fueron asentando, los artistas no tuvieron mayor reparo en ser cada vez más explícitos. Entonces, el vello púbico que había sido rasurado, dejaba paso a que el propio órgano sexual quedase a la vista del espectador en un vuelta de tuerca hacia conceptos que rozan lo obscuro.

NOTAS

- ¹ Después de cincuenta años, el libro de CLARK, Kenneth: *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (1953 ed. original) sigue siendo válido en sus líneas generales como en la mayoría de las particulares. En referencia al desnudo de las mujeres, ya señala que incluso en el arte griego son raras las figuras de mujeres desnudas, y aunque esto es muy matizable, no lo es la existencia de una serie de esculturas que siguen la tradición del "desnudo vestido", el draperie mouillé, el ropaje adherido al cuerpo, véase cap. III, "Venus, I", espec. pp. 81-83.
- ² Existe un dibujo preparatorio de Manet en el que la postura difiere en algunos aspectos respecto a la obra final. Mientras que el rostro si se mantiene dirigido al espectador, la pierna derecha quedaba flexionada de tal manera que ocultaba su pubis de una forma más natural.
- ³ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Ed. Siruela, 2003, espec. pp. 45-46 y 293-294.
- ⁴ NUÑEZ, Marina: "Razonando la corpulencia: el dibujo de los modelos", en Juan José Gómez Molina (coord.) *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 365-392, espec. pp. 376-378.
- ⁵ VV.AA.: *L'art du un au XIXe siècle. La photographe et son modelé*, París, Hazan/Bibliothèque National de France, 1998, p. 119 y fig. 127. Para los modelos masculinos véase el texto en estas mismas actas de FRISUELO KRÓMER, Francisco: "Sólo para hombres. La fotografía del desnudo masculino en el siglo XIX".
- ⁶ EWIN, William A.: *El cuerpo*, Madrid, Ed. Siruela, 1996, pp. 206-210.
- ⁷ PUTZ, John: *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal /Arte en Contexto, 2003, pp. 67-68.
- ⁸ OLIVARES, Rosa: "Esto no se mira, esto no se toca, esto no se dice", en *Exit. Censurados*, 8 (2002), pp. 16-17.
- ⁹ Se pueden ver reproducidas ambas en EWING, William A.: *El cuerpo. Fotografías de la condición humana*, Madrid, Ed. Siruela, 1996, pp. 66 (Numa-Blanc), 70 (Vignola) y 71 (Lecandre), véase además pp. 60-64.
- ¹⁰ EWIN, William A.: *Amor y deseo. Arte fotográfico*, Barcelona, Ed. Blume, 1999, p. 358.
- ¹¹ CASTELLOTE, Alejandro, Koldo Chamorro. *Imágenes inquietantes*, Madrid, La Fábrica, 1998.
- ¹² CASTRO FLOREZ, Fernando: *Chema Mádóz. Ocurrencias y regalos (para la vista)*, Madrid, La Fábrica, 2002.
- ¹³ EWING, W.: *El cuerpo*, op. cit., p. 397.
- ¹⁴ Mariano Vargas Pxotos, Cádiz, Acento 2000 ediciones, 2003, p. 103.
- ¹⁵ KRAUSS, Rosalind y BRYSON, Norman: *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York, Rizzoli, 1993; FÉLIX, Zdenek y SCHWANDER, Martín (ed.): *Cindy Sherman. Photographic Work, 1975-1995*; Munich-Londres, Schirmer Art Book, 1995; VV.AA.: *Cindy Sherman*, catálogo Whitechapel Art Gallery, 1991, Londres; VV.AA.: *Cindy Sherman*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, con abundante bibliografía; CORTES, José Miguel: *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Valencia 1996, espec. pp. 173-200; RAMÍREZ, Juan Antonio: *Corpus Solus*, op. cit., 235-242.
- ¹⁶ BARRAGÁN, Paco: *Ciucu Gutiérrez. Cuando la realidad agoniza*, Madrid, La Fábrica, 2002.
- ¹⁷ PUTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal /Arte en Contexto, 2003, pp. 77-78.
- ¹⁸ EWING, William A.: *Amor y deseo. Arte fotográfico*, Barcelona, Ed. Blume, 1999, p. 231.
- ¹⁹ MIBELBECK, Reinhold: "Jan Saudek", en *La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia, Colonia (Alemania)*, Taschen, 1997, p. 583.
- ²⁰ *Imágenes ilustrando en texto de Guillermo Cabrera Infante, "Cuerpos divinos"*, en *El paseante. El cuerpo y la fotografía*, Madrid, Ed. Siruela, 1996, pp. 6 y 11.
- ²¹ Mariano Vargas Pxotos, op. cit., foto 18.
- ²² *Ibidem*, p. 108.
- ²³ EWING, William A.: *Amor y deseo. Arte fotográfico*, op. cit., p. 135.
- ²⁴ EWING, William A.: *El cuerpo*, op. cit., p. 104.