

El origen del nuevo mundo

Assumpta Sabuco i Cantó

El origen

«La mirada es la erección del ojo.»

Jean Clair

Invadir el cuerpo, penetrarlo, imaginar lo que la ropa esconde es un proceso en el que se reafirman y activan los modelos dominantes en Occidente. Una mirada y un ojo, siempre con definición masculina que se asienta la apropiación heterosexual hacia las mujeres. Cubrir ha sido un mecanismo histórico sobre el que se han volcado las resistencias del mostrar. En este vaivén constante del tapar y destapar, de ocultar y visibilizar, las modas han ido marcando estrategias y permisos: desde acortar las faldas hasta reivindicar el pantalón, del uso generizado de atributos textiles a la supuesta igualdad del unisex, de la dicotomía cromática del azul y el rosa al arco iris. Para hombres y mujeres ver sigue siendo imaginar lo invisible, erotizar un cuerpo aplazado hasta la posesión en la intimidad donde despojar las pretensiones de un sexo oculto que puede, por fin, ser «para uno». Este mecanismo asegura además la supuesta superioridad de un Occidente que, desde la anatomización de la sexualidad en el siglo XIX, ha convertido el sexo en un secreto, en una cuestión de la que es necesario hablar constantemente para descubrir identidades, replantearlas, aprender de una esencia que se escapa a medida que queda enclaustrada en categorías más dispersas y, a la vez, más férreas en tanto que ejercen una tremenda sujeción sobre los cuerpos.

Unos cuerpos que se definen a través de objetos y palabras para evidenciar la igualdad de hombres y mujeres en Occidente frente a la presión que sufren las otras sociedades, donde *burkas* o velos se consideran únicamente como femeninos, borrando de los mapas imaginarios del cuerpo el carácter exclusivo de prendas semejantes entre los hombres (San Román, 2006). Así, mirando hacia las «otras», cuestionando su derecho a vestir o a llevar, se consolida una mirada que imperializa la carne y los placeres en ese duelo entre ver o no, entre quienes miran y quienes son observados, entre los objetivos lúcidos de unos frente a la imposición irracional de los “salvajes”.

Ellas, las unas y las otras, no suelen ser escuchadas en esta proliferación de los discursos legítimos salvo cuando con la determinación de la protesta lanzan sujetadores para mostrar que también están sujetas a la invasión de una mirada que constriñe, o se tapan el rostro en rebeldía frente a una codificación que quiere inscribirse como única.

Occidente se erige en el mandatario de los cuerpos, en creador de palabras e imágenes sobre las que disfrutar o escandalizarse. Con ello, planea una definición que es a la vez causal y evolutiva sobre su pasado: un ascenso lineal de libertades donde lo que nos recubre se atiene a los gustos definidos. Las modas y sus industrias saben que el valor de esta expansión es lucrativa y que la fragmentación incesante de los cuerpos redundará en la multiplicación de sus beneficios. Los sujetos comparan y consumen, se miran con la avidez de la erección supuesta mientras sus cuerpos atrapados demandan, con voz queda, las satisfacciones encerradas. Si la apariencia visible, los cuerpos hacia fuera, han sido consagrados como la prueba manifiesta e incuestionable del éxito personal en los distintos ámbitos de la vida social, desde el laboral hasta el afectivo, la ropa «íntima» es un signo del cuidado de sí, de aquello que se usa y define «hacia dentro». Al invertir su ubicación, la vida privada que se esconde en los cajones de una alcoba crea otros mapas sobre los cuerpos sociales, invade metros –No Pants Subway– provocan risas y cuestionamientos serios. La mirada, mientras, se bifurca desde lo oculto a lo evidente, desde lo privado hasta lo público, en un juego donde no intervienen solo los espejos ni la complicidad de los propios ojos.

El origen del mundo sigue fascinado por dejar ver y por hacerlo desde una posición nueva para quienes lo observan. Atrapado por las posibilidades de la fotografía y sus pretensiones de verdad, de captar lo existente y lo real en ese instante, Gustave Courbet pintó el cuerpo de su amante perfilando una nueva cartografía de éxtasis para las miradas. La topografía del erótico femenino se elevaba desde el monte de Venus, precisamente, como un universal del deseo. Desde la admiración al escándalo, verlo era en sí, al igual que esconderlo, una totalidad factual. Al modificar las perspectivas y representaciones de la genitalidad de las mujeres, el cuadro se convirtió en sí mismo en un objeto de desvelamiento y apropiación. Más allá de los cuerpos, de la visibilidad de los sujetos, mirar el cuadro atrapaba la fluencia de la pulsión; se volvía un objeto natural escópico en la terminología del más celoso de sus propietarios: Lacan.

El secreto de la llamada «Gioconda venérea» no respetaba los límites de lo representado sino que se extendía a la materialidad en sí del arte, a las miradas escogidas de quienes actuaron como «verdaderos» guardianes al poseer el control de las miradas. Un cuadro cuya historia social está llena de ocultamientos bajo otros cuadros, desde la supuesta colección del diplomático turco Khalil-Bey, quien lo camufló tras sus otras posesiones, a Edmond de Goncourt que lo vislumbró detrás de otra pintura de Courbet o la obra que André Mason hizo para su cuñado, Lacan. Un secreto vinculado con la ausencia de nombre y la imposición del actual, *El origen del mundo*, a principios del siglo XX cuando los dispositivos que iban a convertir la sexualidad en un poder básico sobre los cuerpos erigió el sexo en el supremo secreto.

Al superponer un cuadro de André Masson, Lacan planteaba la cuestión de esa doble mirada donde lo visible para los demás era invisible para el que sabía lo ocultado. Una bifurcación controlada de los placeres propios y ajenos donde se concentran lo imaginario y lo real. Su exposición en el Museo de Orsay, en París, en la tardía fecha de 1995, potenció el carácter mítico de la obra. Las experiencias estéticas de los asistentes requerían, aparentemente, atención y vigilancia por la «dureza» de una vulva que ocupaba un espacio sin rostro ni identificación.

Michael Foucault estableció una metodología para abordar los cambios que esta civilización había impuesto a los cuerpos a través de lo que denominó el biopoder: la confluencia de disciplinas corporales que las instituciones sociales emplearían –desde la familia hasta la cárcel pasando por el manicomio– en una nueva gestión de los sujetos. La interiorización del orden nos llevaría a ocuparnos más de la propia regulación corporal, previamente establecida por los grupos hegemónicos, que de enfrentarnos a éstos últimos. E incluso, en su dinámica social, los cuerpos de las clases dominantes funcionan como ideal al que aspirar y sus gustos condicionan los de las clases dominadas. Desde su punto de vista, los sujetos seríamos cuerpos dóciles en una modernidad a la que el consumo y las exigencias de nuestra sociedad convertiría en materia aún más moldeable. Para otros autores, sin embargo, las potencialidades del cuerpo permitirían un rechazo o una serie de modificaciones que al actuar sobre sí mismos provocarían un cambio sustancial en el orden social. Los cuerpos subversivos se irían convirtiendo, por su visibilidad, en una reacción al biopoder, al menos en su complemento, ya que las relaciones de poder nunca son unidireccionales. Alterar la

norma y visibilizarla a través de los cuerpos es una de las principales estrategias empleadas para transformar y cambiar las sociedades en las que vivimos. Y esta actitud de protesta y apropiación sistémica entre el orden y el desorden social se plasma con especial singularidad en las producciones artísticas.

Para la mayoría de feministas, exponer la genitalidad femenina origina rechazo o deseo porque rompe la norma de lo que no debe verse. De ahí que muchas artistas hayan multiplicado las obras que visibilizan la vagina y la vulva para transgredir o transformar la sociedad. Lo que no se puede ver carece de realidad, de manera que han sido también muchas las acciones artísticas que han materializado la consigna feminista de los sesenta: «Hacer visible lo invisible». Las performances de Valie Export se insertan en esta actitud provocadora con su fotografía más conocida: *Pantalones para la acción: pánico genital*. Su disposición aparentemente tranquila, sentada ante un cine pornográfico en Múnich, ha adquirido una atemporalidad contraria a la precariedad de sus acciones a las que ella calificaba de terrorismo. Un contraste extremo que también se evidenciaba en la negativa de disfrutar de su sexo abierto y su metralleta para aquellos que sí eran capaces de pensar y sentir cuerpos proyectados en los cines apartados de la ciudad, cuerpos visibles pero ausentes. El juego entre lo masculino y lo femenino se quebraba ante las respuestas de los sujetos: Valie Export se ofrecía en una actitud que negaba la sumisión y la falta de violencia con las que se caracteriza el cuerpo de las mujeres; y a los hombres, sujetos vinculados al falocentrismo, incapaces de resistirse a las demandas de este órgano, les obligaba a sentir un pánico genital que ponía en entredicho la naturaleza de las relaciones entre los sexos. El cuestionamiento de una sexualidad natural también es el eje vertebrador de la británica Sarah Lucas, que con sus «esculturas figurativas» cubre el cuerpo de objetos cotidianos.

La obra de Pilar Albarracín va más allá. Rompe la triangulación de los deseos para pedir los objetos íntimos, cotidianos, que ocultan nuestro sexo, como hicieron tantos otros cuadros superpuestos a *El origen del mundo*. En su recreación de un nuevo origen, de un nuevo mundo, provoca una abanico de consecuencias sutiles. Llenar de bragas el espacio altera y potencia un cambio en la mirada. Frente al escándalo y al éxito de las revistas pornográficas y al carácter con la que Hustler mostraba los genitales femeninos, la propuesta artística de Pilar Albarracín deserotiza tanto la vulva como los objetos que la cubren. Frente a los ojos situados en una posición imposible, los cuerpos deben

elevarse, cambiar las disposiciones habituales. Es necesario mirar hacia arriba lo que normalmente está abajo, cubriendo. El aumento de imágenes pornográficas en nuestra sociedad hace que «las preguntas por el propio cuerpo y el otro sexo quedan soldadas a la reproducción de las imágenes obscenas sin estética, sin discurso y sin carácter sagrado. Se despliega así un modo de goce alienado al narcisismo de la época: un narcisismo que se nutre de la melancolía, del desierto, del odio al Yo y que despliega su admiración a las imágenes propuestas por la publicidad y el mercado» (Godínez Aldralete, 2011, p. 54). Como en otras obras de Pilar Albarracín las imágenes sirven para realizar preguntas y obtener respuestas sobre el propio cuerpo (*Lunares, Viva España, La noche 1002, Furor latino*) y el otro sexo (*Buscando a Herr Traumerreger, Bailaré sobre tu tumba*). El secreto de lo que ocultan se erige en desvelamiento deserotizado: las mujeres que hablan de sus bragas rompen el silencio impuesto sobre «lo más íntimo» en una resignificación de lo que son y de lo que han llevado. Sus bragas, las de cada una, tienen una historia social e individual propia. Se alejan de una sexualidad impuesta para reclamar su derecho al reciclaje, a su transformación en obra de arte. De algo para tirar, porque es necesario cambiar y cuidar la ropa íntima, las bragas entregadas a otra mujer se convierten en materia artística. La invasión aérea del espacio rompe los límites de las geografías corporales y de la individualidad. La obra incluye el proceso en el que los límites de los cuerpos dóciles desaparecen ante los propios discursos y la reivindicación de una oralidad que es necesario mantener. Una expresión que ya se había materializado metafóricamente en obras anteriores como *Prohibido el cante*. Al situarse en un mismo nivel, que además se eleva a lo sagrado, las bragas-mandala originan un nuevo principio en el que la soledad de las mujeres y de los cuerpos ya no duele.

La conversión en objeto artístico de objetos usados por muchas mujeres de diferentes edades, lugares y condiciones sacraliza las formas escondidas y los mandalas trastocan los significantes de lo íntimo. Frente al secreto de una mujer única e universal que se presenta abierta, las bragas muestran la diversidad de las mujeres, de sus cuerpos, sus gustos, sus decisiones. La circularidad como símbolo rechaza la línea entreabierta de la vulva. Los colores se rebelan contra las dicotomías de los géneros. Cada forma, cada elección por una gama cromática es la vivencia anónima, los deseos gozados u olvidados. La espiral constante del *Nuevo origen del mundo* que ya no está en la superficie de las cosas sino en la profundidad eterna del infinito.

El proceso frente a la objetualidad de lo dado es una ampliación de la magnificencia de la obra de arte. Lo que importa ya no es el objeto en sí sino el dar, recoger, coser, inventar, componer. Frente a crear y mirar, frente al protagonismo del hacer y sentir, Pilar Albarracín reivindica una experiencia artística más amplia. Son muchas las mujeres que han dejado sus bragas a la artista y ella recoge de la donación el principio que Marcel Mauss ya apuntó: el *gift*, el regalo otorga a los objetos un valor esencial del que carecen en la vida cotidiana.

Un nuevo origen del mundo en el que las mujeres no son objetos de las miradas sino sujetos liberados. Ya no son metáforas sobre la sacralidad de las mujeres, sino un auténtico proceso de metamorfosis. Como señala Griselda Pollock en el artículo «Rethinking the Artist in the Woman, the Woman in the Artist, and that Old Chestnut, the Gaze»: *«The matrixial process of meaning “donation” differs from the phallic models to which we are accustomed. Phallic models are constructed on twin foundations. Signification occurs in the absence and absencing/loss of the real. Signification is premised on a logic of contradiction of presence/absence. The sign is always the symbolic substitute by means either of metaphoric replacement or metonymic contingency. Meaning is the melancholic acquiescence to loss. »Metamorphosis, curiously adumbrating and regendering difference, accepts a chain, a transpsychic wending and borderlinking, across which meaning suffuses in a never totally absented not completely present transfer.»* (2006, p. 66)

El proceso: necesito bragas, usadas pero limpias

«El ojo es el órgano de la tradición.»

Fran Boas

Pedir bragas provoca alarma. Alerta en ocasiones sobre los posibles usos, escandaliza la naturalidad de la demanda. Aunque se trate de bragas que ya no se usan, distinto a pedir bragas que se llevan, las mujeres no solemos dejar o pedir bragas a otras mujeres. Incluso entre amistades íntimas o familiares, la braga es de una. Una marca de ti que «te

posee». De ahí que incluso las mujeres se pongan las mismas bragas sin pedir otras salvo en condiciones muy especiales: si se han manchado por la sangre, si la relación con la persona a la que se le pide es familiar. Es más seguro estar poco limpia que exigir un contacto de transposiciones lésbicas. Ha sido necesario explicar para qué, con qué sentido se querían unas prendas que rompen la vergüenza de lo íntimo si se entregan.

Pedir implicaba colaborar y dar algo propio. Para algunas, la mayoría, la extrañeza rozaba el escándalo. «Es como si me pidieras un tampax.» En esta frase se condensan algunas de las reticencias de ceder para su uso y exhibir al público unas prendas que forman e identifican a quienes las poseen. El protagonismo de los sujetadores como símbolo y exigencia de la libertad corporal para las mujeres de la década de 1960 resultaba más sencillo. Frente a las bragas, los sujetadores son un término que condensa el control de los cuerpos, la demanda social de mantener, contra la gravedad, un pecho erguido. Liberarse de esa sujeción, deserotizarlo, ha sido y es más fácil que realizar la misma operación con las bragas. La propia palabra se convierte en impronunciable. Mantiene el secreto de aquello que tapa y se feminiza con diminutivos que la vuelven socialmente más aceptable. Las braguitas pierden la contundencia de la braga y se distancian de la rotundidad de una vulva que, como en el cuadro de Courbet, lo invade todo. Al minimizarse, se aplica una de las técnicas que empequeñecen a las mujeres considerándolas niñas, infantes. Resulta sorprendente que fuera esa palabra la que no tenía un atributo generizado hasta hace poco. De hecho la bragueta muestra las posibilidades y la unión entre hombres y mujeres que llevan ropa interior. El tanga, ligado al acto de desnudar las nalgas, se convierte en una señal inequívoca de la juventud impuesta a los cuerpos. La función de la braga, en cambio, es no sólo tapar sino recoger la suciedad supuesta de un órgano que, a diferencia del masculino, no se exhibe. De ahí que frente a la ostentación de los urinarios masculinos, las mujeres tengamos pequeñas habitaciones separadas. Es necesario marcar diferencias de sexo: no permitir que las mujeres se vean unas a otras o se exploren.

Bajarse las bragas humilla. Quedarse en bragas demuestra la vulnerabilidad impuesta a las mujeres. Los hombres, en cambio, pueden ser calzonazos porque el calzoncillo recubre y asume el poder del falo. En cambio, la «chochona», ya que no existe la «braganaza», es aquella que está inmovilizada por el tamaño y el peso de su propia genitalidad.

Frente al poder erecto del falo, la vulva en cambio sigue considerándose un extraño agujero. Un círculo escondido entre los labios que recubren y se pliegan en sí mismos. Otro círculo, el clítoris que se extiende por dentro en una voluptuosidad tantas veces negada. Unos círculos secretos que se desconocen y contaminan. De ahí la necesidad de la doble protección: bragas y *salvaslip*, no salvabragas. Un *salvaslip* con olores y formas ajustadas que se extienden hasta el mínimo del tanga, lo originario, el taparrabos primitivo. Erótico porque recuerda el poder de lo cultural sobre lo salvaje, un cuerpo accesible que no tiene el pudor ni el sentimiento contaminado de la vergüenza o la cotidianidad de la braga. La braga adquiere su sonoridad bronca de su función limpiadora: evita que las mujeres provoquen con el olor y la movilidad de sus genitales. La braga es límite entre lo animal femenino y la pureza cultural que se impone a los cuerpos de mujeres; es un objeto liminal entre lo limpio y el deseo, que promueve el objeto fetiche para los hombres. El escándalo de no llevar bragas y mostrarlo borra un pasado reciente en el que muchas mujeres se negaban a la opresión de los tejidos. Muchas de ellas no llevaban bragas, dormían sin bragas, paseaban su cuerpo sin la protección hoy obligada como quienes siguen la moda de una modernidad desembragada.

La confianza entre lo dado y lo recibido establece una sororidad formal que une y reivindica el papel de las mujeres. La conjunción de bragas en un hecho artístico eleva a las mujeres unidas por el coño, un coño que no está pero que sí ha estado. La fuerza de la apuesta en lo representado es una metáfora distinta a la metonimia por la que las bragas se vuelven fetichismo. Esa transición de lo cotidiano a lo sagrado, donde lo visible y lo invisible ya no se erotiza, altera el orden entre la erección de los ojos y el sentido del significante. Se invierten las competencias femeninas, las luchas por el poder y el deseo, en un colaborar entre todas, estar al lado, verse. Una nivelación que ya en *Virgenes* llevaba la iconografía del culto a pie de calle y las esculturas se personalizaban en una reivindicación del sentimiento religioso andaluz. En *Los orígenes del nuevo mundo* las bragas se elevan desde el interior de cada una, de lo que nos cubre, a lo sacro abstracto y espiritual de los mandalas.

Las formas y los colores

Ver bragas, contemplarlas desde la estética, supone transformarlas. Al miedo de erotizar y desear las bragas de las otras le sucede su conversión en un objeto espiritual que reúne formas y colores diversos, se trastoca en una geometría visionaria. Los mandalas presuponen y obligan a ese cambio en la mirada. El punto de vista de la observación se modifica para lograr una experimentación del espacio con el propio cuerpo. Lo encerrado en los círculos son caminos de sanación y reconocimiento cósmico. De ahí su similitud formal con los rosetones de las catedrales góticas. Es la unidad para la divinidad y para la división del cuerpo, el de los sujetos pero, sobre todo, del cuerpo social. Los mandalas sintetizan la naturaleza de lo observado y la multiplicidad de sus partes. La unidad se sitúa en el centro en una composición que exige de la métrica. Frente a la quietud se integra el movimiento por la reivindicación de los procesos artísticos. Ya no es sólo el valor del objeto en sí lo que conmueve, sino las experiencias aglutinadas del transcurso. Ha sido necesario clasificar, agrupar las bragas y delimitar las composiciones apropiadas. El hecho de que estén cosidas incide en otra de las constantes reivindicaciones del arte en Pilar Albarracín: las técnicas de costura y bordado –*Pañuelos para llorar, T.C.A. (mantón), Sin título (Mujer con jarrón), El viaje*– como tecnologías femeninas que no han alcanzado el reconocimiento que merecen en las bellas artes (Deepwell, 1995, p. 311). Coser las bragas para llevar a cabo la *metamorfosis* exalta el valor de los transcurros, de las mujeres como artífices y como donadoras de los tejidos que llevan puestos y que alcanzan de la mano de la artista una nueva significación.

Visibilizan un cuerpo colectivo e individual que asume las transformaciones sociales con los objetos que lo representan. Las bragas denotan una edad, un gusto, una experiencia cotidiana y una selección de «momentos especiales» en los que se llevan. Muchos de los ritos colectivos como los bautizos, las comuniones, las bodas, las conmemoraciones ceremoniales del paso del tiempo se sirven de nuestro cuerpo para consolidar el cambio experimentado. En otras sociedades, en otras maneras de representar las etapas vitales y los acontecimientos que las marcan, el cuerpo sirve igualmente de soporte y de resultado final. Los usos, las representaciones sobre sus fluidos, sus componentes y sus divisiones pueden variar, pero el recurso al cuerpo es

una constante cultural. Unos cuerpos recubiertos de objetos que confieren solemnidad a lo diario y a lo excepcional.

Los mandalas ofrecen así un carácter sagrado y ritual a partir no sólo de la forma de las bragas sino de sus colores. El predominio de las bragas blancas, negras y rojas, colores teatrales que se muestran a los demás, implica una gran cantidad de asociaciones metafóricas. La abundancia del color carne frente a la variedad cromática permite una mimesis de la genitalidad femenina con el resto del cuerpo, con una asexualización que recalca en la perfección de las formas. Los estampados se alzan como visiones de un universo más coloreado donde imprimir mensajes lingüísticos que esperan ser desvelados.

Victor Turner señaló al respecto que la mayoría de rituales emplean tres colores básicos –el rojo, el negro y el blanco– por su conexión con los fluidos corporales –la sangre, las heces, la leche y el esperma– de modo que las sensaciones individuales de nuestros fluidos crearían una corriente comunitaria para participar y sentir conjuntamente el paso de cada uno de los individuos por la escala social. Esa potencialidad emocional que es educada culturalmente se convierte en un garante de orden, de armonía en la reproducción de los patrones dominantes. Y es esa misma intensidad la que permite que en las alteraciones se encuentren posibles cambios sociales o propuestas de rebelión que –quizá por su peligro– la sociedad no deja de asimilar y reutilizar para que nada cambie excesivamente. En estos sentimientos y emociones que fluyen y se originan en cada uno de los sujetos culturales estriba la gran importancia que tiene esta propuesta.

«Lo que he resaltado como feminismo crítico como aquel lugar donde teoría, arte y autobiografía se conjugan. Aquí, luchando con la complejidad de lo subjetivo y sus inscripciones, articuladas con los enigmas de la diferencia sexual y la política de la alteridad femenina podemos descifrar las inscripciones de lo femenino, de lo que es misteriosamente familiar, e incluso un amable solaz, una *juissance* que puede tocarse en ese umbral matrizial donde el arte actuando –en y desde lo femenino–, inscribiendo la resistencia de lo femenino, nos permita vislumbrar “un más allá que está dentro de lo visible”.» (Guasch, 2000, p. 346)

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2009.
- BATAILLE, GEORGES, «Lo sagrado» en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003.
- BENJAMIN, WALTER, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Obras*, libro 1, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2008.
- CLAIR, JEAN, «El desnudo y la norma», *3ZU: revista de arquitectura*, Barcelona, 1, 1993.
- DEEPWELL, KATY, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra, Madrid, 1998.
- DRENTH, JELTO, *El origen del mundo. Ciencia y ficción de la vagina*, Libros de la Araucaria, Buenos Aires, 2008.
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 2002.
- GODINEZ ALDRALETE, ABRAHAM. “Breves notas sobre pornografía. Mercado internet y capitalismo global” en *Ania* n °5, revista semestral del Instituto de Psicología y Psicoterapia Psicoanalítica del Noroeste, A.C., Ciudad Obregón, Sonora, 2011.
- GUASCH FERRER, ANNA MARIA, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000.
- LACAN, JACQUES, *Le séminaire. Livre X. L’angoisse*, Seuil, París, 2005.
- LIPOVETSKY, GILLES, *La tercera mujer*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- POLLOCK, GRISELDA, «Rethinking the Artist in the Woman, the Woman in the Artist, and that Old Chestnut, the Gaze» en Carol Armstrong y Catherine de Zegher, ed., *Women Artists at the Millennium*, MIT Press, 2006.
- QUIGNARD, PASCAL, *El sexo y el espanto*, Minúscula, Barcelona, 2005.
- SAN ROMÁN, TERESA, «El velo, el Rolex y la antropología», *Perifèria*, 4, Barcelona (2006), 1-4.
- SAVATIER, THIERRY, *El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*, Trea, Gijón, 2009.
- TURNER, VICTOR, *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid, 2005.