



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS

XIX. MENDEAN SORTUTAKO BILUZI FEMENINOAREN IRUDI BERRIA

Ikaslea: Estibaliz Arroyo Horcajada

Gradua: Artearen Historia

Ikasturtea: 2019-2020

Tutorea: Eva Díez Patón

Saila: Artearen Historia eta Musika

LABURPENA

XIX. mendeko biluzi femeninoa ulertzeko ezinbestekoa da historian zehar egondako errepresentazioak ezagutzea, izan ere, mende honetan emandako aldaketak iraganeko irudiekiko egin ziren. Tradizio klasikoaren kanon idealak biluzi tradizionalaren bilakaeran eragin handia izan zuen eta irudi femeninoaren ideal hori akademiek bereganatu zuten, emakume lotsati, hauskor, puru eta gozo bat irudikatuz eta proportzio arautu batzuk jarraituz. Biluzi mota hau egiteko gai mitologiko, erlijioso edo historiko bati lotua egon behar zen akademiek onartu ahal izateko. Hala ere, XIX. mendeko artista modernoek aurretik eta garai horretan egondako biluzi tradizionalarekin apurtu nahi izan zuten biluzi berri bat sortzeko helburuarekin.

Beraz, tradizionalki egondako biluzi arautua jarraituko zuen, baina, artista modernoek sortutako biluzi berri batekin elkar bizi beharko zuen. Biluzi berri hau egoera soziokulturalean egondako aldaketengatik sortu zen eta akademiek kondenatu edo baztertu egin zuten, haien biluzi ideal horrekiko apurketa bat suposatzen baitzuen. Hau artelanetan nabaritu izan zen eta artistak Venusak egitetik emakume arruntak egitera pasa ziren; Evak prostitutak bihurtu zituzten eta emakume menderatuak eta lotsatiak bere buruaren jabe ziren emakume ziurrak izatera pasatu ziren. Beraz, artista modernoek biluziak egiteko erabiltzen zituzten gai tradizionalak alde batera utzi zituzten eta garaiko emakumeak inongoko lotsarik gabe errepresentatzen saiatu ziren.

Akademietan ere gai orientalistaren agerpenarekin berrikuntzak eman ziren eta akademikoek onartu egin zituzten; XIX. mendean sortutako gai historiko bat zen eta horrek, azken finean, biluzia justifikatzen zuen. Mende honetan emandako berrikuntzen artean, artista modernoek eskutik prostituzioaren gaiak indar handia hartu zuen, nahiz eta garaiko burgesentzat eta artista tradizionalentzat baztertu beharreko eta eskandalu handia suposatu zuen gai bat izan. Eskandalua idealizazio faltagatik, gaien justifikazio faltagatik eta aukeratutako garaiko emakume errealean indibidualizazioagatik eman zen.

Artelanetako irudi femenino tradizional lotsatiak, idealizatuak eta buru makurrak, indibidualizatuak, idealizatu gabe eta ikuslea aurrez aurre begiratzen zeuden emakume lotsagabeak izatera pasa ziren. Beraz, garai honetan ikusleak paper garrantzitsu bat hartu zuen eta, horren ondorioz, artistek ikusleei edo voyeurei zuzendutako artelanak egin zituzten.

AURKIBIDEA

| | |
|---|-----------|
| 1. Sarrera | 2 |
| 2. Biluzi femeninoaren adierazpena historian zehar | 3 |
| 2.1. Venus lotsatia eredu eta inspirazio iturri gisa | 4 |
| 2.2. Eva lotsatiaren eta emakume lizunaren gaineko begirada kristaua | 6 |
| 2.3. Antzinaroko Venusaren berrinterpretazio kristaua eta erotismoa..... | 9 |
| 3. XIX. mendea: Jainkosa izatetik emakume lotsagabea izatera | 13 |
| 3.1. Akademizismoa eta eskandalua | 15 |
| 3.2. Orientalismoa | 20 |
| 3.3. Prostitutak | 22 |
| 3.4. Voyeurista espazio intimoan | 24 |
| <input type="checkbox"/> Bi lagun..... | 25 |
| <input type="checkbox"/> Komuna gorputzaren edergarritasunerako | 27 |
| <input type="checkbox"/> Fetitxismoa..... | 29 |
| 4. Ondorioak..... | 32 |
| 5. Bibliografia eta webgrafia..... | 34 |

1. Sarrera

Lan honetan jorratuko dudan gaiaren inguruko interesa ez da bakarrik Artearen Historiako gradua egitearen ondorioa izan; nire gurasoak margolariak dira eta bai etxean eta baita estudioan ere haiek egindako biluzi femeninoak betidanik ikusi ditut. Haiek, askotan, Arte Ederretako Fakultatean egiten zituzten biluzien inguruan hitz egin didate. Beraz, nire egunerokotasunean biluzi femeninoaren presentzia zerbait normala izan da eta betidanik miresmen handia izan dut gai honekiko.

Biluzi femeninoaren inguruko azterketa sakon honen helburua biluziaren garapenaren, emakumearen irudiaren trataera berriaren, emakumearen inguruko gizarte ikuspegiaren eta, bereziki, emakumeak izandako irudi berriaren inguruan ezagutza zabal bat izatea izan da. XIX. mendeko emakumearen irudi berria ondo ezagutzeko historian zehar egondako aurrekariak ondo aztertu eta ezagutu behar izan ditut.

Metodologiari dagokionez, Artearen Historiaren biluziaren inguruko eskuliburu orokorrak eta XIX. mendeko biluzi femeninoaren inguruko artikulua edo liburuak erabili ditut. Hauen artean bost funtsezko erreferentziak izan dira gaia ezagutzeko: Kenneth Clarken *El desnudo*¹, Carlos Reyeroaren *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*², Lynda Neaden *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*³, Alejandra Val Cuberoren *La percepción social del desnudo femenino en el arte: (siglos XVI y XIX): Pintura, mujer y sociedad*⁴ eta Carolina Prieto Quirós eta Mar Rodríguez Rodríguez *El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX*⁵.

Lan honek azterketa bibliografiko sakon bat suposatu du eta, horretarako, era askotako baliabideak erabili ditut. EHUko liburutegian eskuragarri ez nituen liburuak books.google.es web orrialdetik hartu egin ditut. Monografiak, artikulua edo tesiak bilatzeko museo desberdinen web orrialde ofizialetara, dialnet.unirioja.es, academia.edu eta redalyc.org biltegi digital eta elektronikoetara jo dut.

¹ CLARK, K.: *El desnudo*. Madrid, Alianza, 2008.

² REYERO, C.: *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.

³ NEAD, L.: *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998.

⁴ VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte: (siglos XVI y XIX): Pintura, mujer y sociedad*. Madrid, Minerva, 2003.

⁵ PRIETO, C. eta RODRÍGUEZ, M.: "El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX", *El genio maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, 7. zbk., 2010, 67-107 orr.

Egiturari dagokionez, azterlan hau bi zatitan banatzen da: lehenengo zatian biluzi femeninoaren sorrera eta garapena azaltzen dut; eta bigarrenean, berriz, biluzi tradizional honekin egondako apurketa eta berrikuntzak. Lehenik, greziar garaira arte egindako biluzi femeninoen errepresentazioak eta garai horretako Venus lotsatiaren lehenengo oinarrizko errepresentazioak azaltzen dira; eta honen ondorioz XIX. mendera arte iraungo zuten Eva eta Venus lotsatiaren irudi berriak aurkeztuko dira. Bigarren zatian XIX. mendeko testuinguru sozial, politiko eta kulturala aztertu ondoren bi korrante azalduko dira: alde batetik, korrante tradizionalista, hau da, aurreko mendeetan egindako biluzia lantzen jarraitu zuten artistek, akademiengatik baztertuta zegoena. Artista apurtzaile hauekin irudi femeninoaren biluziak jainkosa lotsatiak izatetik emakume lotsagabeak izatera pasa ziren. Artistek, emakume hauek errepresentatzeko, prostituten irudiak, homosexualen irudiak edo espazio intimoan ezustean harrapatutako emakumeak erabiltzen zituzten. Amaitzeko, lan hau garatu ondoren ateratako ondorioak azaltzen dira.

2. Biluzi femeninoaren adierazpena historian zehar

Biluzia mendebaldeko Artearen Historiako “gairik” garrantzitsuenetariko bat dela esan daiteke. Kenneth Clarkek, *El desnudo. Estudio de la forma ideal* liburuaren sarreran, biluziaren inguruan hausnartu egiten du eta honela dio: *Es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V, del mismo modo que la ópera es una forma de arte inventada en Italia en el siglo XVII. La conclusión resulta, desde luego, demasiado brusca; pero tiene el mérito de poner de relieve que el desnudo no es un tema del arte, sino una forma de arte*⁶. Clarken aburuz, greziarrek gorputz biluziak pintatzeko edo zizelkatzeko gai izateaz gain, lehen aldiz gorputz horiek ideal bihurtzeko gaitasuna izan zuten. Beraz, bai gorputz idealen zein emakumezkoen biluzien loraldia mendebaldeko artean garai greziarrean izan zen; izan ere, garai honetan Venus sexu desira zuzentzen zuen jainkosa bezala finkatu zen⁷. Hala ere, maitasun eta giza-sexuaren jainkosaren existentzia Paleolitikoan hasi zen eta bertan ikus ditzakegu lehenengo biluzi femeninoak⁸.

Betidanik biluzi femeninoaren irudikapena historiari, mitologiari edo erlijioari lotua egon zen. Izan ere, gai hauek emakumearen biluztasuna justifikatzen zuten eta,

⁶ CALVO SERRALLER, F.: *Los géneros de la pintura*. Madrid, Taurus, 2005, 55 orr.

⁷ ELVIRA BARBA, M.A.: *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid, Silex, 2008, 233 orr.

⁸ MAYOR FERRÁNDIZ, T.M.: “La imagen de la mujer en la prehistoria y en la protohistoria”, *Revista de Claseshistoria*, 10. zbk., 2011, 2 orr.

historian zehar, errepresentazio hauek aldatuz joan ziren. Greziar garaiko biluziak Venus lotsatien bitartez irudikatzen ziren eta erlijio kristauaren agerpenarekin, berriz, Eva lotsatiak izatera pasa ziren. Aro Modernoan Venus eta Eva lotsatiak elkarbizi egingo zuten, baina, kasu honetan, erotismoaren handipenarekin.

2.1. Venus lotsatia eredu eta inspirazio iturri gisa

Paleolitikoko erotismoaren kontzeptua, greziar garaiko kontzeptuarekin ez zetorren bat; izan ere, mendeetan zehar aldatuz joan zen eta, ondorioz, artean irudikatzeke modua⁹. Hori dela eta, figura bakoitza testuinguru kultural eta sozial batean finkatzeak garrantzi handia du, garaiko sinesmenenak eta lege estetikoak kontuan hartuz. Historiaurreko garai honetan, sakratua eta erotikoa bat ziren, gizaki paleolitikoaren helburua bizirik irautea baitzen. Horren ondorioz, elikagaien eta emankortasunaren beharrak banaezinak ziren.



1. Anonimoa, *Willendorfeko Venusa* (K.a. 27.500 - 25.000).

Emakumezkoen biluziak emankortasunaren amuleto bezala sortu ziren, giza emankortasunean eragin magikoa izateko; hauek, gaur egun, Historiaurreko Venus izenarekin ezagutzen dira. Emakume biluzien amuletoak ez ziren naturalistak, animalien errepresentazioak ez bezala, baizik eta neurritz kanpoko biluziak ziren, koipez gainezka (biziraupenerako aproposak) eta sexu-organoen esajerazioekin. Hortaz, Venusen irudiaren ezaugarri hauek erotismoarekin lotuak zeuden¹⁰.

Feniziarren garaian, biluzi maskulinoen irudiak arraroak ziren eta femeninoak, berriz, oparoak. Azken hauek *Astarté* emankortasunaren jainkosaren bitartez adierazten ziren. Grekoek jainkosa hau bereganatu, Afrodita izena jarri eta jantzita errepresentatzen hasi ziren. Gizon-emakumeen arteko ezberdintasunekin jarraituz, greziar garaiko lehenengo irudi biluziak ez ziren femeninoak izan, maskulinoak baizik. Eskultura hauek

⁹ ZUFFI, S. (zuz.): *Arte y erotismo*. Milan, Electa, 2001, 11 orr.

¹⁰ LUCIE-SMITH, E.: *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona, Destino, 1992, 7 eta 11 orr.

Kouroi (gaztea esan nahi duena) izena zuten eta normalean santutegietan kokatzen ziren haien eskultura baliokide femeninoen ondoan, eskaintza moduan. Emakumeen irudiak jantzita agertzen ziren eta *Korai* (dontzeila esan nahi duena) bezala ezagutzen ziren, giza jainko edo gurtzaile gisa ulertuak¹¹.

Greziako historian emakumearen eta gizonaren papera modu nabarmen batean bereizita egon zen. Emakumeak bigarren mailako rola izan zuen, jarduera maskulinoaren



2. Praxiteles, *Cnidoko Afrodita* (K.a. 360).

menpe baitzegoen; sozialki eta, ondorioz, artistikoki nahiko diskriminatuta egonik¹². Gizonaren gorputz biluzia bisualki eguneroko elementu arrunt bihurtzen zen bitartean, emakumezkoen gorputz biluziek ezkutuaren eta debekuaren indarra gordetzen zuten. Biluzi femeninoaren irudikapena mendeetan zehar saihestu egin zen, zehazkiago, K.a IV. mendera arte¹³. Lehengo emakume biluzia Praxitelesek eginiko *Cnidoko Afrodita* (K.a. 360) eskultura izan zen, garai horretan aldaketa bat suposatu zuena. Gizonak biluzik, harro eta lotsagabe irudikatzen baziren, emakumeak, ostera, biluzik egoteagatik Praxitelesek lotsatuta irudikatu zuen Venus eta errepresentazio hau hurrengo emakumezkoen irudietan zabalduz joan zen¹⁴. Emakumearen biluziak greziar artean beti justifikazio bat edo hori azaltzea ahalbidetzen zuen motibo bat izan zuen. Kasu honetan, Praxitelesek Venusa biluzik agertzeko erabili zuen aitzakia bainua izan zen; hala ere, biluztu egin dutela dirudi, pubisa ezkutatzeko saiakeran agertzen baita¹⁵.

Venus edo Afrodita jainkosa lehenengo biluziaren protagonista izan zen. Afrodita desio sexuala zuzentzen duen jainkosa da, edertasun, erakargarritasun, maitasun eta gisa emankortasunaren sinboloa. Praxitelesek egindako Afrodita purifikazio-bainutik irteten agertzen da, ezkontzaren babesle gisa¹⁶. Beraz, greziar garaiko testuingurua kontuan hartuz, artean biluzi femeninoak gai mitologikoetan eta historikoetan oinarritu ziren¹⁷. Greziar artistek, Afroditen bitartez irudikatutako ondorengoko biluzi femeninoak,

¹¹ HONOUR, H. eta FLEMING, J.: *Historia mundial del arte*. Madrid, Akal, 2004, 132-133 orr.

¹² BERMEJO, J. et al.: *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Akal, 1996, 163 orr.

¹³ SÁNCHEZ, C.: *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid, Siruela, 2005, 29 orr.

¹⁴ HONOUR, H. eta FLEMING, J., *op. cit.*, 154 orr.

¹⁵ DURÁN LÓPEZ, G.: "Afrodita de Cnido, el dulce placer", *Revista Atticus*, 25. zbk., 2014, 81 orr.

¹⁶ ELVIRA BARBA, M.A., *op. cit.*, 233-234 orr.

¹⁷ FLYNN, T.: *El cuerpo en la escultura*. Madrid, Akal, 2002, 43 orr.

Praxitelesek erabilitako aitzakia ikonografiko bera etengabe erabiliko zuten: bainuan ustekabeen harrapatutako jainkosak¹⁸. Biluzia, hala, gai batek justifikatzen zuen. *Venus lotsatiaren* kasuan (K.a 300), adibidez, bere sexua beso batekin ezkutatu eta beste besoa bularraren parean altxatuz agertuko zen. Irudikapen hau, Europako artearen prototipoaren parte izango zen¹⁹. Eskultoreek, gainera, biluzi maskulinoak eredutzat hartu zituzten biluzi femeninoak egiteko. Alde batetik, aldaken indarrari eta aurpegiaren eta orrazkeraren edertasunari arreta jartzen zioten; bestetik, sexu-organoekiko arreta minimizatzen zuten, bular txikiak eta pubis depilatuak, haurren sexu-organoaren sinbolo inaktibo bezala eginez²⁰.



3. *Afrodita Capitolina*
(Garai inperialeko kopia erromatarra).

Helenismoan gai mitologikoen pertsonaiak hartu eta pertsonifikazioetan bihurtzeko joera izan zuten, alegoriak sortzearekin batera²¹. Erotismoarekin erlazionatutako gaiak ere asko jorratu ziren. *Venus Calipigia* (K.a 120) artelanean, jainkosa erdi biluzik agertzen da, biluzten ari dela erakutsiz; horregatik, helenismoko erotismoaren irudi adierazgarrienetarikoa bat dela esan daiteke. Hortaz, greziako biluzi femeninoak ez ziren bakarrik biluzi integral lotsatuak izan, izan ere, helenismoan eskultura femeninoak biluzik agertuko ziren, artistak eskulturaren erotismoa biluzteko ekintzan oinarrituz²².

Garaiko idazle helenisten arabera, Aro Klasikoa Greziako punturik gorena izan zen, bai artistikoki eta baita teorikoki ere²³. Ondorengo belaunaldiek Greziar jatorrizko eskulturak eta erromatarren kopiak bereizteko zailtasunak aurkitu zituzten; Erdi Arora iristean desagertu egin zirenak, gorputzak aldaketa erradikalagoak jasango baitzituen²⁴.

2.2. Eva lotsatiaren eta emakume lizunaren gaineko begirada kristaua

Erdi Aroan, kristautasunaren ondorioz, edertasunaren eta erotismoaren inguruko kontzeptu berri bat sortu zen. Inperio erromatarren jauziarekin artelanak kanon klasikoetatik urrunduko ziren, perspektibatik eta naturalismotik aldenduz eta forma

¹⁸ SÁNCHEZ, C., *op. cit.*, 35 orr.

¹⁹ HONOUR, H. eta FLEMING, J., *op. cit.*, 154 orr.

²⁰ SÁNCHEZ, C., *op.cit.*, 33-35 orr.

²¹ HONOUR, H. eta FLEMING, J., *op. cit.*, 186 orr.

²² ELVIRA BARBA, M.A., *op. cit.*, 235 orr.

²³ HONOUR, H. eta FLEMING, J., *op. cit.*, 181 orr.

²⁴ FLYNN, T., *op. cit.*, 43 orr.

geometrikoek berriz indarra hartuz²⁵. Erdi Aroko kultura jatorri platonikoaren ideiatik abiatzen zen, kosmosaren eta gizakiaren arteko harremana sortuz²⁶.

Biluzi maskulinoak eta, bereziki, femeninoak Bibliako jatorrizko bekatuaren kontzeptuarekin erlazionatu ziren²⁷, biluziaren inguruan hainbat interpretazio aurkitu zitezkeen. Alde batetik, biluziak purutasun fisiko, moral eta intelektualarekin erlazionatu zitezkeen; eta, bestetik, lizunkeria eta harrokeria islatzen zuen, gizakia ustelkeriara eraman zezakeena. Teologia moralaren ikuspuntutik, lau interpretazio desberdin zituen biluziak: *nuditas naturalis* (egoera naturalari lotuta), *nuditas temporalis* (gehienbat pobreziak eragindako ondasun-faltari lotuta), *nuditas virtualis* (purutasunari eta errugabetasunari lotuta) eta *nuditas criminalis* (lizunkeriari eta harrotasunari lotuta). Horregatik, biluzien errepresentazioak ikuspuntu kristau desberdinetatik ikus zitezkeen²⁸.

Garai honetan aldatu egin zen ere moralaren inguruko pertzepzioa: grinak kentzen zekiena jakintsua izango zen, gorputz eta espiritu-beharretatik aske egonik. Hori dela eta, ongia bertutearekin erlazionatzen zen eta gaizkia, berriz, akatsarekin. Honek, interes eza sortu zuen gorputzaren inguruan; gorputza arimaren kartzela bezala besterik ez zuten ikusten. Gorputzaren negatibotasuna plazer-iturri gisa egiaztatu zen, erabilera okerra emateagatik. Beraz, erotismoa eta sentsualitatea gaitzetsiko ziren gorputza Jainkoaren leku sakratu bat bezala kontsideratuz: Jainkoak sortu gaituenez gorputza ez dagokigu²⁹. Jatorrizko bekatuaren ondorioz, lotsa sentimendua sortu zen gizakiaren biluztasunarekiko eta kontrolik gabeko sexu-desirarekiko. Biluztasun irudikapen horiek historia sakratuaren isla izan ziren³⁰.

Lizunkeria kristautasunaren zazpi bekatu kapitaletako bat zen. Erdi Aroan lizunkeriaren errepresentazio anitzak biluzi edo erdi biluzi femeninoaren bitartez irudikatzen ziren. Esperanza Aragonesez lizunkeriarekin erlazionatutako biluzi femeninoen irudikapen ezberdinak multzokatu egiten ditu gai hauen arabera: "emakume exhibizionista" bere sexua erakusten duen emakumea da eta erabat estalita edo erdi biluzik egon daiteke, baina beti bere biluztasuna erakutsiko du gona altxatuz; "munstro androfago batek irentsitako emakumea"; "irudi parekatuak" ezkondu gabe dauden bi

²⁵ ZUFFI, S. (zuz.), *op. cit.*, 41 orr.

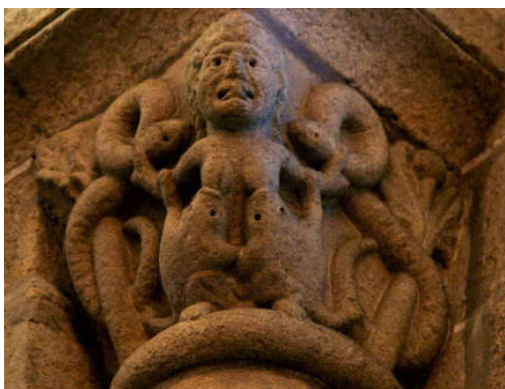
²⁶ ECO, U.: *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2004, 77 orr.

²⁷ CAMILLE, M.: *El ídolo gótico*. Madrid, Akal, 2000, 107 orr.

²⁸ TRASTOY, B. eta ZAYAS DE LIMA, P.: *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo, 2006, 110 orr.

²⁹ ZUFFI, S. (zuz.), *op. cit.*, 43-44 orr.

³⁰ CAMILLE, M., *op. cit.*, 105 eta 107 orr.



4. Emakumearen irudi negatiboa, *Santiagoko katedraleko 177.kapitela*.

erasotu egingo dute apo eta sugeek³¹.

Bestetik, lehen aipatu den bezala, kasu berezi batzuetan gorputz biluziak ongiarekin eta bertutearekin erlazionatu zitezkeen. Arima errepresentatzeko irudi biluzi baten bitartez egiten zen, ariman lizunkeriarik ez baitzegoen, hortaz, biluzia ikuspuntu positibo batetik ulertzen zen. Tomas Akinokoaren ustetan, deabruaren irudia, itxusia zena, ederra izan zitekeen bere benetako helburu baztertzailerak betetzen bazuen³². Beraz, kasu honetan, biluzia kristau-doktrina hedatzeko eta formulatzeko erabilia izan zen; irudikapen artistikoak gizateriaren eta jainkoaren arteko bitartekari gisa erabiliz³³.

Nazioarteko gotikoan biluziak hedapen handiagoa izan zuen. Limbourg anaien *Berry dukearen ordu aberatsak* (1410) eskuizkribuan Bekatuaren eta Paradisuko Kanporaketa errepresentatzen zuen miniatura bat zegoen. Bertan Evaren bilakaera erakusten zuen: Edeneko bizitzaren naturaltasunetik, bekatuaren eta Paradisuko kanporatzearen lotsaraino. Bekatuaren lotsaren ondorioz, Evak Venus lotsatiaren jarrera hartu zuen eta, hori dela eta, biluzik eta piku orri batekin estaltzen agertzen hasi zen. Evaren biluzia gorputz forma luzeekin, tripa handiarekin, bular txikiekin eta bulba nabariekin irudikatzen zen. Hau biluzi gotikoaren eredu femenino bihurtu zen eta mendeetan zehar biluzi femeninoak zuen jarrera lotsagarria, jarrera sentsualago eta probokatzailerago batera pasatu zen³⁴.

³¹ ARAGONÉS ESTELLA, E.: *La imagen del mal en el románico navarro*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1996, 139-154 orr.

³² CAMILLE, M., *op. cit.*, 115-116 orr.

³³ FLYNN, T., *op. cit.*, 45 orr.

³⁴ CLARK, K., *op. cit.*, 305-308 orr.



5. Limbourg anaiak. *Berry dukearen ordu aberatsak* eskuizkribua (1410) eta Eva lotsatiaren zehaztasuna

2.3. Antzinaroko Venusaren berrinterpretazio kristaua eta erotismoa

Aro Modernoaren sorrera Berpizkundearen jaiotzarekin eman zen. Garaiko artistek, Antzinaroko motiboak hartu eta behar kristauetara egokitu zituzten. Gai mitologikoak kristau gaiak irudikatzeko inspirazioa izaten hasi ziren, ideia hau biluzi femeninoetan islatuz³⁵. Garai honetan, Venus jainkosaren berpizte bat eman zen, Erdi Aroko desohoretik salbatu³⁶ eta Berpizkundeko biluzi femeninoaren protagonista bilakatzera eraman zuena³⁷.

Berpizkundera antzinaroaren esplorazio eta berrinterpretazioarekin eman zen; jainko kristaua gizatiartu egin zen³⁸, gizakiaren gorputza subjektu nuklear bihurtuz. Hau teoria antropozentrikoaren eta filosofia humanistaren oinarria izan zen. Humanista hauek gizabanakoan, naturalismoan, dinamismoan eta gorputzaren anatomian interesatu ziren. Aro Modernoak ez zuen gotikoa alde batera utzi, izan ere, humanismoaren pentsamendu neoplatonikoa kosmosaren eta gizakiaren arteko armonian oinarritzen zen, hau da, Platonen edertasun idealean³⁹.

³⁵ *Ibid.*, 230 eta 311 orr.

³⁶ *Ibid.*, 99-100 orr.

³⁷ ZUFFI, S. (zuz.), *op. cit.*, 63 orr.

³⁸ ARGULLOL, R.: *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, Icaria, 1985, 55-56 orr.

³⁹ *Ibid.*, 60-62 orr.

Pentsamendu neoplatonista Sandro Boticelliren *Venusen jaiotza* (1485 ing.) artelanean ezinbestekoa zen Venusen irudia ulertzeko⁴⁰. Kristau fedearen eta mitologiaren arteko fusioa filosofo neoplatonikoek emandako argudioa zen eta, horregatik, Venusa Ama Birjinarekin trukagarria izan zitekeen. Bere



6. Sandro Boticelli, *Venusen jaiotza* (1485 ing.).

konposaketari dagokionez, Boticelliri ez zitzaiola zorroztasun anatomikoa interesatzen⁴¹. Hortaz, lepoa okertuta eta dislokatuta dagoela dirudi eta sorbalden erorketa nabaria da. Deformazioen bidez, samurtasun edo nostalgia bizia transmititzeko asmoa zuen artistak, horrela, desira sexualaren ezabatzea lortuz⁴². Izan ere, Venus Egiaren biluztasuna da, beraz, Venusa ez da emakumea izango, kontzeptu metafisiko bat baizik⁴³. Koadro hau Europako artera itzuli zen lehenengo Venus biluzia izan zen⁴⁴, ezaugarri gotikoak betetzen zituen⁴⁵.

Venezia, 1500 eta 1550. urteen artean, biluzik zeuden irudi femeninoen ekoizpenaren erdigune bihurtu zen. Giorgionek lehenik eta, ondoren, Tizianok bere Venusekin une garrantzitsu bat markatu zuten etzandako emakume biluziaren irudikapenean⁴⁶. Tizianoren emakume biluzien koadroek interpretazio neoplatoniko oro baztertzeko zuten, Venusen biluziaren ezaugarri fisikoetan zentratzeko. Honek aldaketa bat suposatu zuen biluziak ulertzeko moduan. Tizianoren *Urbinoaren Venusa* (1538) artelanaren kasuan, izaera moraleko pintura erotikoa izan zen, beraz, sentimendu morala eta erotikoa ez ziren kontrajartzen. Hori dela eta, XVI. mendean artistek gai mitologikoak aitzakia gisa erabili zituzten erotismoa irudikatzen. Val Cuberok, Virginia Allenen azalpenean oinarrituz, Venus XVI. mendetik aurrera bereziki objektu sexual bihurtuko zen. Honen adibide Giorgioneren *Landa kontzertua* (1510) eta Tizianoren *Venus*

⁴⁰ CLARK, K., *op. cit.*, 101 orr.

⁴¹ JANSON, H.W. eta JANSON, A.F.: *Historia del Arte para jóvenes*. Madrid. Akal, 1988, 206-207 orr.

⁴² PANDO DESPIERTO, J.: "Desnudar el asombro: cuerpo y mente de feminidad en el arte", *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, 8. zbk., 1995, 339 orr.

⁴³ SOLSONA QUILIS, H.: "Nacimiento de Venus de Sandro Botticelli como apostasía. Metaformosis de la Anunciación de Fra Angélico", *A Parte Rei*, 61. zbk., 2009, 22 orr.

⁴⁴ GOMBRICH, E. H.: *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza, Madrid, 1983, 121 orr.

⁴⁵ CLARK, K., *op. cit.*, 105 orr.

⁴⁶ VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte...*, 77 orr.

organistarekin (1555) artelanak dira, izan ere, irudi maskulinoa jantzita agertzen da eta femeninoa biluzik, emakumeak gizonen zerbitzura zeudela adierazten⁴⁷.



7. Tiziano, *Urbino*ko Venusa (1538).

Alejandra Val Cuberok aipatzen duen bezala, Venus etzanaren gaia ez da ez mitologian, ez literatura klasikoan agertzen; horregatik, garrantzitsua da aipatzea Giorgioneren eskutik eman zela ikonografia mota hau, Ariadnaren kondairan oinarritu zena, zehazkiago lokartuta gelditu zen momentuaren irudikapenean. *Urbino*ko Venusaren artelana Giorgionek etzanda margotu zuen Venusean oinarritu zen, nahiz eta bi margoen artean funtsezko ezberdintasunak egon: Tizianoren kasuan, Venusa esna eta gela baten barruan dago ikusleari zuzendutako begirada batekin bere sexua laztantzen ari den bitartean; Giorgioneren Venusa, berriz, lo eta naturan agertzen da. Tizianok zentzu berezia eman zion "begiratzeko moduari"⁴⁸.

Barrokoko gorputz-idealak masiboak, handiak, bigunak eta mugimendu astunekoak ziren, Bepizkundearen forma lirain, arin, elastiko, gihartsu eta sotiletatik aldentuz. Garai honetako artearen printzipioak Michelangelorekin hasi ziren eta, Heinrich Wölfflinek aipatzen duen moduan, bera barrokoaren aita bezala bataiatua izan zen⁴⁹. Michelangelok gorputzaren edertasun ideala erlatibizatu egin zuen, antinaturaltasuna eta gorputzaren lerdentasun ezinezkoa lehenetsiz. Ezaugarri hauek, bere biluzi maskulinoetan ikus daitezke, izan ere, biluzi femeninoak ez zituen hainbeste landu eta hauek egiteko biluzi maskulinoetan oinarritu zen. Hala ere, Michelangelok biluzi maskulinoei emandako protagonismoa Peter Paul Rubensek bere biluzi femeninoetan islatu zuen.

Rubensek biluzi femeninoak Bepizkundeko gai berdinekin justifikatu zituen. Emakume horiek gazte haragidunak ziren eta gorputz sendoekin, pisudunekin eta mugimenduarekin irudikatzen zituen⁵⁰. Sentsualitate berri bat sortu zen, zuzenagoa eta oparoagoa zena. Alegorien bitartez ere biluziak irudikatzen ziren, gorputza eta arima bat

⁴⁷ VAL CUBERO, A.: "Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico", *Revista chilena de investigaciones estéticas*, 49. zbk., 2011, 57-58 orr.

⁴⁸ *Ibid.*, 58-59 orr.

⁴⁹ WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y barroco*. Barcelona, Paidós, 1986, 86 eta 88 orr.

⁵⁰ CLARK, K., *op. cit.*, 136 eta 142-145 orr.



8. Paul Rubens, *Hiru Graziak* (1630).

eginez⁵¹. Azaldutako ezaugarriak Rubensen *Hiru Graziak* (1630) artelanean ikus daitezke. Garai historikoaren arabera, gai hau mezu desberdinekin jorratu izan zen; Rafael Sanziok, adibidez, bere artelanean kastitatea irudikatu zuen eta kasu honetan, berriz, Rubensek Graziak sentsualitatearen sinbolo bihurtzen zituen. Kasu honetan, konposaketan hiru Graziak biluzik, besarkatuta eta belo batez estalita agertzen dira. Emakumeen irudi horiek lehen azaldutako edertasun barrokoaren ideala irudikatzen

dute, elikagaien jabetza mugagabeagatik anatomiak edertasun berri bat eta giza egoera boteretsua islatuz⁵².

XVII. mendetik aurrera biluzian goraldia eman zen gai independente gisa eta biluzi maskulinoaren aurrean, biluzi femeninoa erakargarriagoa ikusten zuen gizarteak⁵³. Veneziar biluzi femeninoaren eragina mendebaldeko pinturan nabaria izan zen, nahiz eta mende honetan obra mitologikoak murriztu eta biluzi femeninoaren irudikapena mugatu. Salbuespen nagusia Diego Velazquezen *Ispiluko Venusa* (1647-1651) izan zen. Honen aurrekaria ispilura begira zegoen Tizianoren Venusa kontsideratu daiteke, baina, haren kasuan, etzanda agertu beharrean, jainkosa aulki batean eserita agertzen zen⁵⁴. *Ispiluko Venusean* Velazquezen helburua tradizioarekin apurtzen zuen jarrera moderno bat



9. Diego Velazquez, *Ispiluko Venusa* (1647-1651).

erakustea zen eta, hori dela eta, bizkarra ematen dagoen emakume bat irudikatzen du⁵⁵. Venus jainkosaren errepresentazio hau Espainiako eskolako lehen biluzia izan zen. Une horretarako arriskutsua zen horrelako pintura erotikoa egitea, Espainiako Inkisizioaren zentsura oso zurruna baitzen. Hori dela eta,

⁵¹ LUCIE-SMITH, E., *op. cit.*, 79 orr.

⁵² LÓPEZ MATO, O.: *Desnudo de mujer. Historias ocultas en las obras maestras*. Buenos Aires, Olmo, 2008, 40 orr.

⁵³ CLARK, K., *op. cit.*, 78 orr.

⁵⁴ URQUÍZAR HERRERA, A. eta CÁMARA MUÑOZ, A.: *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, 173 eta 175 orr.

⁵⁵ VAL CUBERO, A.: "Imágenes en contexto...", 61 orr.

modeloaren aurpegiko ezaugarriak ez dira ondo desberdintzen eta gai mitologikoa jartzen du biluziaren justifikazio gisa⁵⁶.

XVIII. mendearen amaieran Francisco de Goyak *Maja biluzia* (1795-1800) artelana egiterakoan biluziaren historiak izandako etapa luze bati amaiera eman zion. Artelan hau egin aurretik biluzik agertzen ziren emakumeak mito eta legendez jantzitako emakume biluziak ziren. Goyak justifikatu gabeko lehenengo biluzia egin zuen⁵⁷, Aro Garaikideari hasiera emanez. Bere kabuz ikusmen mundu berri bat sortu zuen araurik eta imitatu behar ez ziren idealik gabe, neoklasizismoaren oinarri klasikoak apurtuz⁵⁸. Hortaz, Goyaren lehenengo biluzi moderno honek alde batera utzi zituen mitifikazioak eta emakumea ikuslearen aurrean jarri zuen begirada desafiatazailerik eta soil batekin. Hori apurketa bat izan zen emakume menderatu eta otzanarekiko⁵⁹. Goyak, artelan honen bidez, probokazio sexuala eta joko erotikoa transmititu nahi zuen. Beste garai batzuetako Venusekin aldentuz, kasu honetan, jainkosa emakume bat besterik ez zen izango. Beraz, biluzi femenino hau erlijio eta mitologia konnotazio erotik aldenduta egongo zen⁶⁰.



10. Francisco de Goya, *Maja biluzia* (1795-1800).

3. XIX. mendea: Jainkosa izatetik emakume lotsagabea izatera

XIX. mendea Frantziako Iraultzarekin hasi (1789) eta Lehenengo Mundu Gerrarekin (1914) amaitu egin zen⁶¹. Frantziako Iraultzatik aurrera liberalismoak eta sozialismoak emakumeei parte hartzeko eta baztertzeko aukera berriak eskaini

⁵⁶ LÓPEZ MATO, O., *op. cit.*, 44 orr.

⁵⁷ LITVAK, L.: *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*. Amsterdam, Rodopi, 1998, 151 orr.

⁵⁸ BORNAY, E. eta MILICUA, J.: *Historia universal del arte: siglo XIX*. Barcelona, Planeta, 1986, 8. tomoa, 106 orr.

⁵⁹ HAGEN, R. eta HAGEN, R.: *Francisco de Goya: 1746-1828*. Köln, Taschen, 2005, 48 orr.

⁶⁰ PASCUAL MOLINA, J.F.: "Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español", *Ogigia*, 1. zbk., 2007, 81 orr.

⁶¹ FRAISSE, G., eta PERROT, M.: *Historia de las mujeres en occidente. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993, 4. tomoa, 11 orr.

zizkieten⁶². Aro Garaikideko aldaketa ekonomiko, politiko, sozial eta kulturalak emakumei aukera onuragarriak ekarri zizkieten. Industria Iraultzak emakumeen eta gizonezkoen artean antzeko egoerak ekarri zituen, nahiz eta emakumeak bere soldata askatasunez izateko XX. mendera arte itxaron behar izan. Aipatutako aldaketekin batera, XIX. mendean feminismoa sortu zen sexuen berdintasuna lortzeko helburuarekin eta mugimendu kolektibo, sozial eta politikoa praktika gisa. Esan beharra dago mende honen aurretik ere keinu edo idatzi feministak egon zirela, nahiz eta feminismoa 1830an sortu. Mugimendu honen jaiotzarekin emakumeen agerpen kolektiboa eszena politikoa ikusi zen eta, horrek, emakumeen bizitzaren ikuspegia aldatu zuen. Beraz, mende honetan emakumeen aukera-eremua zabaldu eta artean islatu egingo zen⁶³.

Gainera, azpimarratu beharra dago beste aldaketa batzuk egon zirela: burgesiaren paper berria, gizabanakoaren garrantzia artelanetan⁶⁴, begiradaren garrantzia, eta abar. Arteaz gozaten zutenak bereziki burgesak ziren eta berehalako gogobetetasun bat bilatzen zuten, ezagutza erlijiosoei edo literarioei derrigorrez lotuta egon behar ez zena. Ondorioz, arte berri bat sortzeko prest zeuden hainbat artista agertu ziren: Francisco de Goya, Eugène Delacroix eta Gustave Courbet, besteak beste. Hauek, arte akademikoak ez bezala, bizirik zegoen arte bat sortu nahi zuten⁶⁵.

Garaiko artistek emakume berri bat irudikatu zuten, berezko ezaugarriekin eta, ondorioz, besteetatik desberdindu zitekeena. Artistak emakumearen edertasuna nabarmentzen jarraitu zuen, baina Artearen Historian emakumea sexu-desirazko objektu huts bat bezala errepresentatzen lehenengo aldia izan zen. Mendearen bigarren erditik aurrera Artearen Historiako biluzi femeninoen garairik oparotsuena izan zen. XIX. mendean giza gorputzaren irudikapenak eboluzionatu zuen biluzi klasiko, eder eta idealizatu batetik errealista batera. Pintura arau akademikoetatik aldenduz joan zen adierazpide libreago batzuen bila⁶⁶. Izan ere, mende honetan emakumearekiko bi begirada desberdin eman ziren. Alde batetik, historian zehar ikusitako "ideal femeninoa" purua, etxea eta seme-alabak zaintzen zituena eta babesaren beharra zuen emakume hauskorra; eta, bestetik, emakumearen egunerokotasuneko aldaketengatik sortutako paper berria.

⁶² VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte...*, 194 orr.

⁶³ FRAISSE, G., eta PERROT, M., *op. cit.*, 11-12 orr.

⁶⁴ BORNAY, E. eta MILICUA, J., *op. cit.*, 8 eta 10 orr.

⁶⁵ DE LA VEGA, T.: "Eva al desnudo", Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2017, 9 orr.

⁶⁶ PRIETO, C. eta RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 73 orr.

Rol berri hauekin eredu ikonografiko berriak agertu ziren: emakume langilea, emakume independente eta askea eta prostituta, besteak beste⁶⁷.

3.1. Akademizismoa eta eskandalua

Historia zehar egondako gremioen irakaskuntzaren desagertzea XVI. mendean eman zen, izan ere, arte prestakuntzarako eta transmisiorako egitura berriak planteatu ziren. Artista italiarrek gremioen elkarteari legezkoa zen alternatiba bat ezartzea proposatu zioten eta, horren ondorioz, lehen arte-akademiak sortu ziren. Akademiak, alde batetik, artistaren estatusa handitu egin zuten artisau-gremioen egoerarekin konparatuz, baina, bestetik, sorkuntza-askatasuna mugatu zuten. Haien helburua arau estetikoaren bitartez gustu ofiziala sustatzea eta forma ereduak eskaintzea zen. XVIII. mendearen amaieran artista akademizistak sortzen ziren artista berrietatik urrunduz joan ziren⁶⁸.

Artista akademikoak, beraz, arte-akademietan trebatutako artistak ziren. Horregatik, emakumeen biluzien koadroak egiteko proportzioen teoria errespetatzean, marrazkiaren garrantzia kolorearen gainetik azpimarratzean eta justifikatutako gaien erabileran oinarritzen ziren⁶⁹. Pintura akademikoak erotismoz beteriko gai mitologikoak, historikoak, erlijiosoak, alegorikoak eta legendakoak landu zituen; hau da, historian zehar landu izan ziren gaiak mantendu ziren, nahiz eta XIX. mendeko errealismoa irudi biluzietan areagotu. Gainera, biluzi femeninoak ez ziren emakume errealak izango, kondairerako pertsonaiak baizik⁷⁰.

Akademiak arte-jarduera kontserbadorea babestearen alde zeuden eta estilo historikoak sustatu eta babestea bilatzen zuten, iraganarekiko mendekotasuna erakutsiz⁷¹. Hau akademietan islatu egin zen, bertan artistei ez baitzioten askatasun osoa eskaintzen eta arauak ezartzen zizkieten. Arau horiek idealak kontsideratu ziren eta haietatik bereizten zen guztia gogor kondenatuta zegoen⁷². Arauen artean bereiz zitezkeen: marrazketaren zehaztasuna, iraganeko ereduak, teknika zehatza, kalitatearen garrantzia,

⁶⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.: *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914*. Madrid, A. Machado Libros, 2006, 15 orr.

⁶⁸ ARGULLOL, R., *op. cit.*, 217-219 eta 222 orr.

⁶⁹ VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte...*, 235 orr.

⁷⁰ PRIETO, C. eta RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 81 orr.

⁷¹ ARAÑO GISBERT, J.C.: "La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural", *Arte, individuo y sociedad*, 2. zbk., 1989, 29-30 orr.

⁷² SOURIAU, E. et al.: *Diccionario Akal De Estética*. Madrid, Akal, 1998, 20 orr.

kolore distiratsuak⁷³, objetibotasunera hurbilketa, erregularotasuna, neurritasuna, naturalismo eza, sormen plastikoaren helburu kontserbadorea eta sekzio tematiko murriztua; non, anekdota, adierazpen sentimentala eta narratibak ez zuten garrantzi handirik. Estilo akademizistaren eragile nagusiak, Paris eta Erromako Akademiak izan ziren⁷⁴.

Arte Ederretako Eskolan biluzi femeninoaren eboluzio bat eman zen, izan ere, modeloen biluzien erabilerak naturalismora hurbilketa bat eragin zuen. Hori dela eta, eskultura klasikoaren kopia egin beharrean, errealismoa errepresentatzeko eta anatomiaren ikasketa sakona egiteko modeloak erabiltzen hasi ziren. Beraz, marrazki akademikoaren ariketa anatomikoak biluziaren errealitatean arreta jartzen erakutsi zuen. Modeloei esker biluzi femeninoak biluzi idealak marraztetik, emakume erreal baten gorputza marraztera pasatu ziren⁷⁵. Margolarien formakuntzarako egiten ziren klaseetan, praktika akademiko bat bezala, modelo maskulinoen eta femeninoen erabilera normalena zen, nahiz eta herrialdearen eta garaiaren arabera aldatu. Izan ere, XVIII. mendera arte akademietan eta Europako ikasketan biluzi maskulinoa nagusitu zen, baina, garai honetatik aurrera, biluzi femeninoaren erabilera handituz joan zen, eta XIX. mendearen erdialdean Europako arte figuratiboko forma nagusi bihurtu zen⁷⁶.



11. Alexandre Cabanel, *Venusen jaiotsa* (1863).

Alexandre Cabanelek egindako *Venusen jaiotsa* (1863) edo William Adolphe Bouguerearen *Venusen jaiotsa* (1879) pintura akademikoaren adierazle dira. Haien ustetan, “pintura egoki bat egitea” akademiak ezartzen zituen arauak jarraitzea zen eta bi

⁷³ GARCIA DE VIGUERA, M.: *La pintura española en los siglos XIX y XX. Rafael Garcia Guijo. Vida y obra*. Granada, Universidad de Granada, 2015, 41 orr.

⁷⁴ RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, C.: “La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura”, *Arte, individuo y sociedad*, 3. zbk., 2013, 502 orr.

⁷⁵ REYERO, C., *op. cit.*, 256-257 orr.

⁷⁶ NEAD, L., *op. cit.*, 81 orr.

obra hauetan errepresentatutako emakumeen biluziak gorputz zurbilekin, ile luzeekin, perfekzio anatomikoekin eta mugimendu dotore eta teatraleen irudikatzen ziren⁷⁷. 1863ko Pariseko Saloian Alexandre Cabanelek, aipatutako biluziaren bidez, lehenengo saria irabazi zuen. Artelan horretan Venus jainkosaren gorputza begiradari eskaintzen zaio eta agertzen diren olatuek bere gorputza laztantzen dute, sexu-konnotazio bat sortuz. Lan honen erotismoa onartu egin zen irudikapen mitologikoaren bidez justifikatzen zelako⁷⁸.

Artista akademikoek emakumeen biluziek tradizio klasikoaren kanon idealak jarraituko zituzten. Horregatik, benetako emakume bat modu errealista eta lotsagabe batean erretratatzea gaitzespen handiak eragin zituen; izan ere, akademiek artista modernoek margotzeko era asko kritikatu zuten⁷⁹. Gainera, burges gizarte hipokritan artelan batean emakumeen biluzi errealista bat ikusten zutenean eskandalizatuak gelditzen ziren eta artelan horien inguruan eztabaida handiak sortzen ziren. Beraz, emakume errealak artelanetan inongo justifikaziorik gabe errepresentatzen zirenean artelanak eskandalo bihurtzen ziren⁸⁰.

Pariseko Saloian egoten zen epaimahaia Arte Ederretako Eskolako irakasleak edo izandako ikasleak ziren; beraz, eskandaluak hautemateko erabiltzen zituzten ebaluatzeko irizpideak guztiz akademikoak izaten ziren. 1863. urteko Saloian aurkeztu ziren 5.000 obretatik 3.000 baztertuak izan ziren eta, horren ondorioz, Napoleon IIIak erantsitako areto bat egin zuen, “Errefusatuen Saloia” izenarekin ezagutzen dena⁸¹. 1863. urteko Saloian, aurretik aipatutako Alexandre Cabanelen *Venusen jaiotsa* artelanean egindako erotismoa onartu egin zen. Biluzi hau mitologiaren bidez justifikatzen zen eta egindako ebaluazio positiboaren ondorioz, lehenengo saria irabazi zuen. Bitartean, Édouard Maneten *Bazkaria belar gainean* (1863) artelana, baztertu egin zuten “Errefusatuen Saloira” eramanez. Hortaz, ondorioztatu daiteke Cabanelen obrak beste izenburu bat izango balu, adibidez *Emakume bat Senan bainuan*, artistak ez zuen lehenengo saria irabaziko eta aretoan eskandalua eragingo zuen.

⁷⁷ PRIETO, C. eta RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 82-83 orr.

⁷⁸ DE BLAS ORTEGA, M.: “La mirada intencionada del cuerpo en el arte”, *Stadium: Revista de humanidades*, 18.zbk., 2012, 319 orr.

⁷⁹ VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte...*, 324 orr.

⁸⁰ PRIETO, C. eta RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 86 orr.

⁸¹ VELOSO SANTAMARÍA, I.: “El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX”, *Cauce: Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 29. zbk., 2006, 433 orr.

Maneten *Bazkaria belar gainean* artelana justifikatu gabeko gaia izateagatik eskandalu gisa kontsideratu egin zen. Bertan bi margolari gazte eta bi modelo, horietako bat biluzik, agertzen dira; gizonak modu garaikidean daude jantzita, garaiko artistak jantzen ziren bezala; horrek, ikuslea gehiago hurbiltzen zuen



12. Édouard Manet, *Bazkaria belar gainean* (1863). errealtaterara, lotsa eta eskandalua areagotuz⁸². Gainera, emakumearen gorputza idealizatu gabe agertzen da begirada desafiatazailer eta irribarre txiki bat erakusten duen bitartean, inongoko neurritasunik gabe. Ondorioztatu daiteke haren konnotazioak sexualak direla, moralitate kontserbadorearen kontrakoak⁸³.

Bestalde, XIX. mendeko eskandalua, azaldutako arrazoietaz aparte, emakumearen indibidualizazioagatik ere sortu zen, aurpegiaren identifikazioarekin. Biluzi bat aurpegi indibidualizatu bat izanez gero, gorputz zehatz bati egiten zitzaion erreferentzia, eta anonimoa eta ideala izatetik ezaguna eta erreala izatera pasatzen zen⁸⁴. Hau, Goyaren *Maja biluzia* artelanean ikus daiteke; bertan agertzen den emakumearen aurpegia bere maitalearen, Albako Dukesa, izenarekin erlazionatu egin zen. Honek sentsualitate geldiezin bat erakusten zuen eta, hori dela eta, eskandalutzat hartu zen. Aipatu beharra dago Goya inkisizioaren auzitegian salatua izan zela egindako biluziengatik⁸⁵.



13. Édouard Manet, *Olympia* (1865).

Biluzi femeninoak margotu zituzten artistek bitxiz beteta eta luxuzko getetan agertzen ziren goi mailako emakumeak irudikatzen zituzten. Hala ere, Manetek *Olympia*

⁸² LUCIE-SMITH, E.: *Ars Erótica*. Madrid. Libros y Libros, 1988, 133 orr.

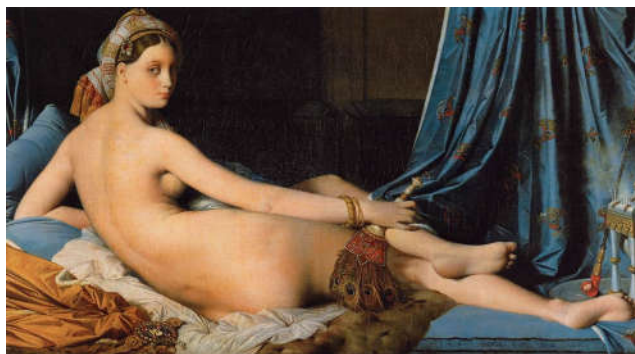
⁸³ NÚÑEZ SACALUGA, C.F.: *Estética: Entre lo bello, lo feo y lo útil*. Rawson, Alvi books, 2014, 183 orr.

⁸⁴ REYERO, C., *op. cit.*, 245 orr.

⁸⁵ ZUFFI, S. (zuz.), *op. cit.*, 129 orr.

(1865) artelanean prostituta baten irudia modu errealista eta lotsagabe batean margotu zuenean eskandalua hasi zen⁸⁶. Artelan honek emakume zehatz baten biluzia irudikatzen zuen, gorputz klasiko baten neurriak ez zituen eta biluzi tradizionalen lotsa edo goxotasuna erakusten ez zuena; eta, hori guztia dela eta, 1865. urtean “Errefusatuen Saloian” jarri zuten⁸⁷. Artelan horretan agertzen zen prostituta, jarrera lasai baten bidez, gizon baten menpe ez zegoela eta bere buruaren jabe zela adierazten zuen⁸⁸. Gainera, obran agertzen den emakumea Victorine Meurent izeneko modelo zen eta indibidualizazio horrek probokazioa eta eskandaloa handitu zuen. Artelan honen aurrekariak, Tizianoren *Urbinoaren Venusa* eta Goyaren *Maja biluzia* kontsideratu ziren⁸⁹.

Biluzi modernoaren eskandalua ikusteko eta sentitzeko moduagatik zetorren, eta artelanak ikuslean sortzen zuen sentazioan zuen sorrera. Akademizistek obra hauek ikusterakoan itsustasuna edertasunaren aurrean, errealismoa idealaren aurrean, eta sexualitatea kastitatearen aurrean jartzen zuten. Kontzeptu hauen oinarria gorputz biluzien akademizismo faltan zegoen, izan ere, biluziek ez zuten gaiaren justifikaziorik eta akademien edertasun idealaren printzipioak ez zituzten betetzen. Hemendik aurrera, biluzia esperimentazio eremu bihurtuko zen⁹⁰.



14. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odaliska handia* (1814).

Beraz, XIX. mendeko artistek biluzi klasiko, eder eta idealizatu bat egitetik, biluzi errealistago bat egitera pasako ziren, emakumea sexu-desirazko objektu bihurtuz⁹¹. Ildo beretik, artista modernoek, deformazio anatomikoen bitartez, tentsio erotikoa handitzea bilatuko zuten. Jean-Auguste-Dominique Ingres margolariaren *Odaliska handia* (1814) artelanean, adibidez, agertzen den emakumearen gorputzak ezinezko luzapena erakusten

⁸⁶ VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte...*, 381-382 orr.

⁸⁷ *Ibid.*, 383 eta 386 orr.

⁸⁸ LUCIE-SMITH, E.: *Ars Erótica.*, *op. cit.*, 133 orr.

⁸⁹ ZUFFI, S. (zuz.), *op. cit.*, 129 orr.

⁹⁰ REYERO, C., *op. cit.*, 175 orr.

⁹¹ PRIETO, C. eta RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 73 orr.

du lehen azaldutako helburua bilatuz⁹². XIX. mendearen amaiera arte artistek ikasketak akademietan hastea eta arte-eskoletan amaitzea ohikoa izan zen. Monet, Degas, Manet, Pissarro, Casas eta Millas, besteak beste, akademiako ikasgeletatik pasatu ziren eta, ondoren, eskola utzi eta haren prestakuntzari jarraitu zioten; batzuetan arte-eskoletan eta beste batzuetan modu auto-didaktiko batean⁹³.

Sistema akademikoaren krisia eragin zuten arrazoietakoz batzuk Frantziako Iraultzak eragindako aldaketa politiko eta sozialak, burgesiaren gorakadaren ondorioz gertatutako arte-eskaeraren dibertsifikazioa eta ideia erromantikoen hedapena izan ziren. Aldi berean, XIX. mendearen erdialdetik aurrera, akademiak ezin zituzten hainbeste artista eta obra eduki. Hortaz, azaldutako arrazoi guztiengatik sektore berritzaileenak eta kontserbadoreenak akademiaren kontra altxatu ziren. Lehenengoan ustetan, sistema akademikoak artisten originaltasuna eta sormena garatzea eragozten zuen, haien kopia errepikakor eta zehatzen bidez; bigarrenak, berriz, irakaskuntza akademikoa azaleko irakaskuntza soil bihurtu zelako kexatzen ziren artisten handitasuna artelanetan eragotziz⁹⁴.

3.2. Orientalismoa

Lehenengo presentzia koloniala arabiar munduan 1830. urtean hasi zen frantzesek Argelia hartu zutenean. Europako hainbat idazle erromantikoek bere obretan ekialderako bidaia islatzen zuten, baina ez zen ekialde erreal bat, irudimenaren bitartez imajinatutako arabiar mundu bat baizik. Beraz, Europako kulturean Ekialdearen presentzia XIX. mendean agertu zen eta Europako intelektualei Ekialdearen azterketaren jakin-mina piztu zitzaien. Izan ere, gai hau ihes egiteko modu exotiko eta jakintza zientifiko gisa erabili zen. Orientalismo terminoak Ekialdeko gauzekiko grina erromantiko hori izendatzeko balio izan zuen eta, bestetik, Mediterraneoaren Ekialdean eta Asian dauden herrien hizkuntzen, kulturen eta ohitura guztien azterlanen multzoa esan nahi zuen⁹⁵.

XIX. mendeko kolonialismoaren ondorioz, orientalismoa gai historiko bilakatu zen. Margolariek artelan orientalistak egiteko ez ziren leku exotikoetara joaten, haien lana lantegietan egiten zuten. Horretarako, modeloak mozorrotu egiten zituzten eta, horrela,

⁹² LUCIE-SMITH, E.: *La sexualidad en el arte occidental...*, 180 orr.

⁹³ VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte...*, 239 orr.

⁹⁴ *Ibid.*, 233-234 orr.

⁹⁵ VERA SAURA, C. eta PACHECO, J.: *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, 98-99 orr.

errazagoa egiten zitzairen mundu urruneko giro exotikoa imajinatzea⁹⁶. Gai hau Europako saloietan ugaritu egin zen eta irudi erotikoak eta esplizituak izan arren, ez zuten inolako eskandalurik eragin; onartuak izan ziren, bai denboran eta baita espazioan ere distantzia egokian kokatuta zeudelako. Beraz, artistek, orientalismoan oinarritutako obrekin, burgesiaren gustua laketu zuten. Bestalde, Europako aretoak gai orientalistaren bidez emakume esklabo, preso eta tratu txarrak jasan zuten emakumez beterik zeuden eta hau naturaltasunez onartu egin zen⁹⁷.

XIX. mendean sortutako irudi orientalen bitartez gizonaren irudipena eszitzatu egiten zen, Ekialde Ertaineko herrialdeak europarentzat mundu itxi eta misterioitsu bat baitziren⁹⁸. Artista erromantikoentzat mundu exotikoaren kultura eta biluziaren generoa erakargarriak ziren eta, beraz, exotismo bikoitz baten aurrean zeuden⁹⁹.

Ekialdean zeuden haremak emakume anitz zeuden tokiak ziren eta hauek jabearentzat bakarrik erreserbatuak zeuden. Horregatik, ikusleak harem baten irudikapena begiratzerakoan voyeuristaren papera hartzen zuen. Haremetan egoten ziren esklabo femeninoak odaliskak ziren eta, orokorrean, errepresentazioetan preso moduan haien urrezko karioletan atsedena hartzen agertzen ziren¹⁰⁰. Esklavo femenino hauek landu zituzten artista esanguratsuenen artean Ingres, bere *Odaliska handia* (1814) koadroarekin, nabarmendu daiteke¹⁰¹ eta, kasu honetan, Maneten *Olympia* ez bezala, agertzen den emakumea gizonaren zain dagoela dirudi. Gainera, aurpegi anonimo batekin eta jarrera sumisoarekin agertzen da eta gorputza ez dagokiola dirudi; hori dela eta, Parisko Saloian *Odaliska handiak* ez zuen inongoko eskandalurik sortu¹⁰². Artelaneko biluzia eta Ingresek egindako beste biluzi femeninoak bizkar luzeko eta lilura garaiezineko zuten emakume gazteak ziren¹⁰³.

Ingresen artelan orientalistak adibide onak dira margolari erromantikoak paradisu exotikoekiko zuen erakargarritasuna ulertzeko. Bertan lizunkeriaren mugak urratzen zituzten biluziak agertzen ziren, gorputz haragikoi eta erakargarrien bidez behatzailearen

⁹⁶ REYERO, C., *op. cit.*, 64 orr.

⁹⁷ MALOSETTI COSTA, L.: *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, 84 orr.

⁹⁸ *Ibid.*, 84 orr.

⁹⁹ REYERO, C., *op. cit.*, 63 orr.

¹⁰⁰ MALOSETTI COSTA, L., *op. cit.*, 86 orr.

¹⁰¹ DÖPP, H., THOMAS, J., eta CHARLES. V.: *1000 obras de arte erótico*. New York, Parkstone International, 2014, 222 orr.

¹⁰² LUCIE-SMITH, E.: *La sexualidad en el arte occidental...*, 132 orr.

¹⁰³ DÖPP, H., THOMAS, J., eta CHARLES. V., *op. cit.*, 222 orr.



15. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Bainu Turkiarra* (1862)

nahia piztuz. Ingresen *Bainu Turkiarra* (1862) izeneko artelanean gorputz biluzi femeninoak elkar lotuak, dantzatzen eta musika-tresnak jotzen agertzen dira¹⁰⁴. Bertan bizkarra ematen agertzen den emakumea artista honen beste hainbat obretan aurkitzen da, izan ere, *Bainulari handia* (1808) izeneko artelanaren protagonista da. Gai orientalista hau interpretatzeko Ingres Lady Mary Wortley Montaguren azalpenetan oinarritu zen, bera Konstantinoplako harem batean egon baitzen. Artista honek beste pertsona baten bizipena irudikatu nahi zuenez, *Bainulari handiaren* irudia integratu gabe dagoela dirudi¹⁰⁵.

Ikusle maskulinoek artelan hauen aurrean paper voyeurista izango zuten eta emakumeen papera, berriz, jostailu batena bezalakoa zen, artelanean gozamen maskulinorako prestatzen agertzen baitziren. Gainera, irudi hau afektu homosexualaren adierazle da, bertan, emakume baten eskua beste baten bularrean agertzen baita. Beraz, emakumez gainezka dagoen artelan honek horror vacui sentzazioa ematen du, izan ere, emakume bakar baten ikuspuntu desberdin guztiak emakumeen jarrera desberdinetan agertu balira bezala dirudi¹⁰⁶.

3.3. Prostitutak

XIX. mendean prostituten hazkundera asko nabaritu zen gizartean eta haien irudia egunerokotasunaren parte izatera pasa zen¹⁰⁷. Emakume galduaren, adulteroaren eta prostitutaren papera etxeko aingeru gisa dagoen emazte entregatuaren eta deboziozko amaren kontrakoa zen. XIX. mendean dauden arazo sozial guztietatik, maila ertaineko ingelesei gehien kezkatzen zitzaiona prostituzioa zen. Haien ustetan, beste herritarrekin elkar bizitzeko emakume arriskutsuak ziren, emakumeen errespetagarritasuna definitzen zuten arauen urratze onartezina errepresentatzen baitzuten, eta fisikoki eta moralki poluzio iturri baitziren¹⁰⁸. Garaiko intelektualek (medikuak, biologoak, psikiatrak, eta abar) prostituzioa eromenarekin, historiarekin, miseriarekin eta era guztietako

¹⁰⁴ PRIETO, C. eta RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 78 orr.

¹⁰⁵ BORNAY, E. eta MILICUA, J., *op. cit.*, 88 orr.

¹⁰⁶ LUCIE-SMITH, E.: *La sexualidad en el arte occidental...*, 180-181 orr.

¹⁰⁷ BORNAY, E.: *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990, 60 orr.

¹⁰⁸ MAYAYO, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003, 156 orr.

gaixotasunen transmisioarekin lotu zuten. Burges askok ere gizartearen orden moralala aldatzen zutela uste zuten, familiaren eta monogamiaren aurka egiten baitzuten; ezkontza, amatasuna eta kastitatearen idealak haustearekin batera¹⁰⁹.

Prostitutak, oro har, kale zahar eta estuetan aritzen ziren; antolatuenak, berriz, burdeletan lan egiten zuten eta, askotan, soldata, arropa, etxea eta janaria izaten zuten¹¹⁰. 1870. urtetik aurrera emakume hauen agerpena modu gordin batean eman zen, bai literatura naturalistan, baita arte plastikoetan ere. XIX. mendean artista askok azpimunduko gaien inguruan interes handia izan zuten eta Edouard Manet izan zen, bere *Olympia* artelaneko prostitutarekin, eskandalua piztu zuen lehen artista¹¹¹.



16. Henri de Toulouse-Lautrec, *Emakume biluzia ispiluaren aurrean* (1897).

Gai honen esploratzailerik handiena Henri de Toulouse-Lautrec izan zen. Bera, mende amaieran Parisko espiritu dekadentea aztertu zuen Montmartreko gau frenetikoan, etengabeko dantzen eta emakume makillatuen irudiak eginez. Dekadentzia horretan prostitutak eta emakume marjinalak ondo aztertu zituen eta, haien bitartez, biluzi femenino lotsagabea erretratatu zuen¹¹². Prostitutekin izan zuen enpatia *Emakume biluzia ispiluaren aurrean* (1897) artelanean islatzen da, izan ere, artelan honen bidez artistaren helburua emakumearen egoeran sakontzea zen, ikusleak azaleko sentsualitatea bigarren maila batean utziz. Bertan emakume biluzi, malenkoniatsu eta pentsakor bat agertzen da belaunetaraino galtzerdi beltz batzuekin; eta eskuan aurretik erabilitako kamisoia darama bere irudia ispilu handi batean begiratzen duen bitartean. Artelan hau egindako prostituten koadro guztien laburpen sinboliko bat da. Bere ikuspuntutik, edertasun fisikoa ez zen betierekoa, suntsikorra baizik, horregatik, ispiluaren aurrean dagoen emakumea hausnarketa hori egiten zegoela pentsatu zen¹¹³.

¹⁰⁹ VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte...*, 361 orr.

¹¹⁰ FRAISSE, G., eta PERROT, M.: *Historia de las mujeres en occidente. El siglo XIX*. Madrid, Taurus, 1993, 4. tomoa, 372 orr.

¹¹¹ BORNAY, E., *op. cit.*, 240 eta 242 orr.

¹¹² "Picasso/Lautrec", Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2017, 14 eta 29 orr.

¹¹³ MATTHIAS, A.: *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901: el teatro de la vida*. Köln, Taschen, 1988, 76-78 orr.

Burdeletan egoten ziren emakumeak eta, zehazkiago, Moulin Rougeko prostitutak, Lautrecek ondo ezagutzen zituen, bera normalean toki horietatik egoten baitzen. Artistak, haien berezko jarrera eta mugimenduak miresten zituen, kanonetik urruntzen baitziren. Hori dela eta, prostituten gorputz biluziak egiteko bere lagun prostituten gorputzetan oinarritzen zen¹¹⁴, izan ere, 1896. urtean 50 prostituten eznenak *Elles* izeneko albumean argitaratu zituen. Artelan horiek mundu horretako pasio gabeko aldea erakusten zuten eta pertsonaiak idealizatu gabe errepresentatzen zituzten, bakardadean murgildurik eta sexualitatearen enfasi eskasarekin¹¹⁵.

Prostituten egoera maila sozialaren arabera aldatzen zen, bai irudikatzeke moduan eta baita ikusteko moduan ere. Burdeletan zeudenak, normalean, “pobreak” izaten ziren eta “cocotte”ak, berriz, gortean zeuden prostitutak ziren; hauen kasuan goi-mailako klasean integratuta zeuden erabat¹¹⁶. Burdelen urrezko garaian lanbide honekin gaizki bizi ziren emakume horiek marraztuak izaterako orduan, ez ziren guztiz biluzirik irudikatzen eta kasualitatez egindako egoera bat zen. Gorteko prostituten kasuan, berriz, haien gorputzak nahita erakusten zuten, bere boterea erakutsiz. Beraz, prostitutak irudikatuak agertzerakoan, nahita erakargarriak, konturatu gabe erakargarriak edo erakargarriak ez direnak ager daitezke¹¹⁷.

Modelo femeninoak, prostitutak bezala, burgesentzako moralik gabeko sexu-elementu hutsak ziren, baina margolarientzat, berriz, musak ziren. Hauek, orokorrean, langile-klasetik zetozen eta, posatzeaz gain, beste lanbide batzuk izaten zituzten. Gai honekiko artistek izan zuten interesaren arrazoia, gai inspiratzaile bat zela izan zen. Nahiz eta gai berri bat ez izan, Artearen Historian beti modu negatibo batez aztertu egin dira prostitutak, lizunkeria eta bekatuarekin erlazionatuz. Errealismoarekin berriz, Venus berriak izatera pasako dira, hau Maneten *Olympia* artelanarekin ikus daiteke¹¹⁸.

3.4. Voyeurista espazio intimoan

Historian zehar gizonak begiratzeko subjektu gisa hezituak izan dira eta emakumeak, berriz, begiratuak izateko objektu gisa. Margolariek Saloietan azaltzen zituzten emakume biluziak, ninfak, lokartutako emakumeak, itsasotik jaiotako Venusak

¹¹⁴ “Picasso/Lautrec”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2017, 14, 29 eta 34 orr.

¹¹⁵ BORNAY, E., *op. cit.*, 251-252 orr.

¹¹⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, 167 orr.

¹¹⁷ REYERO, C., *op. cit.*, 85 orr.

¹¹⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, 165 orr.

eta damututako Magdalenak, besteak beste, ziren. Artistek erabilitako gaien mozarroa biluzi femeninoa irudikatzen desirazko objektu baten aurkezpena besterik ez zen¹¹⁹.

Koadro batean emakume biluzi bat agertzen denean emakumea ekintza erreserbatu bat egiten ari da eta kanpo-begiradak ikusle edo, era berean esanda, voyeur baten papera egingo du. Mota honetako koadroetan bi emakume mota aurki daitezke: behatzaile baten existentzia dagoela kontziente den emakumea eta ikuslearen presentzia sumatzen ez duena. Bigarren kasu honetan ikuslearen presentzia ez du zentzurik, ez dagokion giro intimo batean sartzen ari delako. Honek miroi baten papera hartzen du, irudikatutako emakume biluziaren ekintzan inolako apurketarik eragiten ez duen espioiarena. Artelaneko pertsonaiak ikuslearen errealitatea berea eginez begiratzen du eta ikusleak, berriz, emakumearen errealitatea berea eginez. Honelako artelan baten aurrean ikusle bitxi bat dagoenean irudi femeninoa erotismoz hautemango du, baina ikuslerik ez dagoenean, aldiz, lana erotizatu gabe egongo da¹²⁰. Artistek espazio intimo bat errepresentatzerakoan zuten helburua ikuslearen begirada erakartzea zen. Hori dela eta, emakumeen arteko erlazio intimoak, bainuan gorputza edertzearen ekintza eta fetitxismoen erabilerak artelanaren erotismoa handitzeko erabiltzen ziren, haien intimitatearen parte ziren eta¹²¹.

Espioiaren papera artelan intimo baten aurrean ez du bere naturaltasuna apurtzen, beraz, artistaren helburua voyeur bezala, inplikatu gabe begiratzea izango litzateke¹²². XIX. mendean ikuslearen begirada paper garrantzitsu bat izan arren, voyeurismoa ez zen sistematizatu XX. mendera arte, pinturaren joera tematiko eta formal gisa¹²³.

▪ Bi lagun

Historian zehar emakumeen arteko erlazioak gutxiago errepresentatu dira gizonen arteko harremanekin konparatuz. Emakumearen kasuan, gizartean paper ikusezin bat izan du eta, ondorioz, are gehiago lesbianismoak¹²⁴. XIX. mendean emakumeen arteko adiskidetasun erromantikoak onartuak izan ziren, prostituzio femeninoa eta gizonezkoen

¹¹⁹ MAYAYO, P., *op. cit.*, 201-203 orr.

¹²⁰ REYERO, C., *op. cit.*, 131-132 eta 135 orr.

¹²¹ RAMOS FRENDON, E.M.: "De la amistad romántica como pretexto a la visibilidad del mundo lésbico en la cultura visual contemporánea (1870-1940)", *Norba: revista de arte*, 32-33. zbk., 2012-2013, 143 orr

¹²² *Ibid.*, 135-136 orr.

¹²³ SANABRIA, C.: "El desnudo y el voyeur en la plástica: La movilización del deseo", *Escena: Revista de las artes*, 2009, 2. zbk., 64 orr.

¹²⁴ RAMOS FRENDON, E.M., *op. cit.*, 143 orr.

homosexualitatea ez bezala. Mende honetako lesbianen azpikulturaren ebidentzia gutxi egon arren, Paris izan zen salbuespena. Bertan ikertzaileek topaguneak identifikatu zituzten; kafetegiak eta jatetxeak, adibidez, lesbianak, prostitutak eta trabestiak ibiltzen ziren tokiak ziren¹²⁵. 1870ko eta 1940ko arteko urteak Europako homosexualitatearen historiarako une erabakigarriak izan ziren. Homosexualitate terminoa 1869tik aurrera erabiltzen hasi zen eta lesbianismoa ere gero eta ageriagoa izan zen. Ikusgaitasun handiago hori medikuen, psikiatren eta sexologoaren analisien, artearen, prentsaren eta literaturaren bidez sortu zen¹²⁶. Gizarte tradizionalistak lesbianismoa egoera sexual anormal baten ondorio bat zela pentsatzen zuen. Richard von Krafft-Ebing psikiatra alemaniarra azaltzen zuenez, lesbianismoa prostitutei eta emakume aristokratei eragiten zien endekapena zen, modernitatearen sinboloak baitziren¹²⁷.

Artearen Historian zehar lesbianismoaren ezkutaketa handia eman zen, baina XIX. mendean, artista modernisten eskutik, irudikapen lesbikoak berriro agertu ziren. Artelanetan agertzen ziren emakumeen arteko erlazio intimoak voyeur bati estimulazio bikoitza eragiten zion. Alde batetik, biluzi femenino baten erotismoa eta, bestetik, bi emakumeen arteko harremanaren erakargarritasuna ikusten ari zen¹²⁸. Artistek errepresentazio mota hauek egiteko emakume horiek ibiltzen ziren tokiak ezagutzen zituzten. Parisen lesbianak elkartzeko eta elkarrekin dantzatzeko lokal bereziak zituzten eta, hau, Toulouse Lautrec artistak ondo errepresentatu zuen *Bi emakume dantzatzen* (1892) artelanean¹²⁹.



17. Gustave Courbet, *Ametsa* (1866).

Ildo beretik, Gustave Courbet margolariaren *Venus eta Psikeraren esnatzea* (1864) edo *Ametsa* (1866) artelanak lesbianismoaren irudi esanguratsuenak izan ziren¹³⁰, izan ere, bera lehen eszena lesbikoa egin zuen lehenengo artista modernoa izan zen. *Ametsa* Parisen bizi zen bezero egiptoar

¹²⁵ FRAISSE, G., eta PERROT, M., *op. cit.*, 393 eta 395 orr.

¹²⁶ RAMOS FREND, E.M., *op. cit.*, 147-148 orr.

¹²⁷ VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte...*, 366 orr.

¹²⁸ LUCIE-SMITH, E.: *Ars Erótica...*, 121 orr.

¹²⁹ RAMOS FREND, E.M., *op. cit.*, 148 orr.

¹³⁰ ZIMMERMAN, B.: *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*. New York & London, Routledge, 1999, 1. tomoa, 68 orr.

baten enkargua izan zen eta, ziurrenik, mendealdeko artean dagoen lesbianismoaren errepresentazioaren irudikapenik ezagunena da gaur egun¹³¹. Artelan honetan elkarri lotuta eta guztiz biluzirik lotan dauden bi emakume agertzen dira. Courbetek egindako erretratu erotikoen artean, lesbianismoaren errepresentazio honek ikusle maskulinoen kontsumorako egin zuen. Courbetek egindako justifikatu gabeko lesbianen artelan honek eztabaida akademiko handiak eragin zituen¹³².

Mendearen amaieran hainbeste beldurra sortzen zuten harreman lesbikoak sarriago islatzen hasi ziren artean. Emakumeen arteko erlazio intimoak arriskutsutzat hartzen hasi ziren, bekatuzkoak kontsideratzen baitziren. Gainera, mende hau mugimendu feministen garaia izan zen eta emakumeak eremu publiko guztietan beren lekua aldarrikatzen hasi ziren. Horren ondorioz, gizonek zenbait teorien bidez emakumeei erasotzen saiatu ziren, gizonek lortutako eboluzio intelektual horretan emakumeak ez zuela parte hartuko hedatuz¹³³. XX. mendean emakumeen eta lesbianen paperak gizartean hazkunde handia izan zuen eta horrek sozialki emakumearen ikusgaitasuna eragin zuen, artean homosexualitatea beste paper eta ikuspegi bat hartu zuen¹³⁴.

▪ **Komuna gorputzaren edergarritasunerako**

Emakumeak komunean agertzen diren eszenetan ikusleak espioiaren papera egiten du, atearen atzetik begiratzen egongo balitz bezala, ikusi behar ez lukeena ikusten. Izan ere, komunitan edo urarekin kontaktuan agertzen diren biluzi femeninoak tradizio handia izan zuen gai bat izan zen. Artelan horietan ikusleak ikusten ez dena asmatzen parte hartzen zuen, paper garrantzitsu bat eginez.

Errealismoa agertu baino lehen bainuarekin zer ikusia zuten irudiak gai bibliko edo mitologikoen bidez errepresentatzen ziren. XIX. mendean, berriz, lehen aipatutako orientalismoaren etorrerarekin eta higienismo modernoaren ideiarekin bainuaren errepresentazioek indar handia hartu zuten eta bi ideia berri hauek exotismoarekin erlazionatu ziren. Artista anitzek bainugelak zeuden emakume biluziak irudikatu zituzten eta artelan horiek garbiketa ekintzekin erlazionatu beharrean uraren gozamenarekin erlazionatu ziren. Ingres margolariak bainuaren irudia ohitura moderno gisa aurkeztu zuen, nahiz eta garaiko eguneroko gertakari bat ez izan. Bere *Bainulari handia* ohe baten

¹³¹ LUCIE-SMITH, E.: *Ars Erótica...*, 121 eta 126 orr.

¹³² ZIMMERMAN, B., *op. cit.*, 69 orr.

¹³³ RAMOS FRENDÓ, E., *op. cit.*, 149 orr.

¹³⁴ LUCIE-SMITH, E.: *Ars Erótica...*, 121 orr.

ertzean bizkarra ematen eserita dagoen eta turbante bat duen emakume bat agertzen da. Bere ondoan gortina berde batek intimitatea ematen dio aurpegia ikusten ez zaion emakumeari. Anatomikoki irudi femenino hau deformazioekin agertzen da eta, Ingresen beste artelanetan ikusten den bezala, hemen ere gorputz egitura pertsonal hori jarraitzen du¹³⁵.



18. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Bainulari handia* (1808).

XIX. mendeko pentsaeran joera higienistak hasi ziren eta garbiketa osasuna hobetzeko modu pertsonaltzat hartu zen. Aurrerapen horren ondorioz, garbitzea gizarte-eliteen parte izatera pasa zen eta, beraz, garbi egotea klase-nortasunaren ezaugarri bat izaten hasi zen. Hortaz, komunean biluzirik agertzen diren emakumeen eszenak ez ziren garaiko gizartearen benetako testigantza izan, horregatik, eguneroko ekintza bat ez zenez, artistek artelan hauek modeloen bitartez egiten zituztenean zailtasunak izan zituzten. Gainera, modeloen eszenaratzean naturaltasun falta nabaritzen zen eta artisten ideia errepresentatzeko ahalegin handiak egin behar izan zituztela dirudi¹³⁶.



19. Eduardo Rosales, *Emakumea komunetik irtetzerakoan* (1869).

Eduardo Rosales artistak *Emakumea komunetik irtetzerakoan* (1869) egindako artelanean emakumea gorputzaren sentsualitatea artifizioz eta idealizazioz gabe bere gorputz biluzia garbitzen agertzen da¹³⁷ eta pintoreak gortina berdeen bidez eszenatoki irrealak erabiltzen ari zela esan daiteke. Artista honek egindako emakume biluzien obrak, kasu askotan, eskandalua eta zentsura eragin zuten; izan ere, Frantzia (1875 eta 1878. urte artean) bainuko obra zentsura gehien izan zuen gaia izan zen¹³⁸. Ildo beretik, Edgar Degas margolari frantsesak bainuko biluzi femenino ugariak egin zituen, fase ezberdinetan irudikatuak: bainuontzian garbitzen, bainuontzian sartzen edo handik ateratzen. Artista

¹³⁵ ACCATINO, S.: "El puro y sensual compromiso estético de Ingres", *La Panera*, 52. zbk., 2014, 9 orr.

¹³⁶ REYERO, C., *op. cit.*, 76-78 orr.

¹³⁷ ARMIÑÁN SANTONJA, C.: *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873). El contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, 191 orr.

¹³⁸ REYERO, C., *op. cit.*, 78 eta 79 orr.

honek *Emakumea bainuan belakiarekin* (1883) izeneko justifikaziorik gabeko biluzi bat egin zuen. Degasek lan honekin zuen asmoa koadroko emakumea inolako presentziaz ez ohartzea zen eta, horrela, ikuslea sarraila-zulotik emakumea zelatatzearen efektu bera lortu nahi zuen¹³⁹.



20. Edgar Degas, *Emakumea bainuan belakiarekin* (1883).

Gorputza edertzea ohiko jarduera izatera pasa zen eta hori artelanaren erakargarritasuna eta desioa nabarmentzeko modu bat izan zen. Margolariak gorputz femeninoaren probokazio ahalmena areagotzeko elementu modernoak erabiltzen zituzten, hala nola zapatak, orrazkerak eta, batez ere, makillajea. Emakumeek erabilitako makillajeak botere sexuala handitzen zuen eta are gehiago biluzik bazegoen. Elementuen bidezko probokazio handitze horrek objektu materialen debozioak sortzen zuen eta mugimendu hau fetitxismoa bezala ezagutzen da¹⁴⁰.

▪ Fetitxismoa

Fetitxismoak gertakari erlijiosoan eta, konkretuago, objektu zehatzen gehiegizko gurtzan jatorria du. Fetitxeak, bizigabeak izan arren, bere arima propioa du. XIX. mendean fetitxe bati buruz hitz egiterakoan balio handi bat eta konnotazio ezberdinak dituen objektu bati egiten zitzaion erreferentzia, bere erakargarritasuna sustatuz. Horregatik, fetitxismoak artean eta magian paper garrantzitsu bat jokatu zuen.

Ángeles Cruzado Rodríguez idazlearen aburuz, XIX. mendean burgesak ezerezaren beldurrari aurre egiteko gauzez inguratzen hasi ziren eta, orduan, beti gizonaren zerbitzura zegoen emakume-objektua sortu zen. Burgesen emakume pasiboak haien senarren botere sozial eta ekonomikoaren adierazle ziren; eta luxuzko soineko eta bitxien bidez familiaren aberastasuna adierazten zuten. Laburbilduz, gizonak manipulatuak ziren emakume-loreontziak sortu zituzten.

¹³⁹ GAUNT, W. eta BALIL GIRÓ, J. M.: *Los impresionistas*. Barcelona, Labor, 1980, 186 eta 252 orr.

¹⁴⁰ REYERO, C., *op. cit.*, 81, 82 eta 84 orr.

Gizonen inposaketen artean kortsearen erabilera norma estetiko gisa azpimarratu zitekeen. Izan ere, objektu hori emakumearen errepresio modu bat izan zen eta eragiten zuen opresioak naturaz kanpoko irudi bat sortzen zuen; irudia estilizatu, bularrak nabarmendu eta mugikortasunean eta arnasketan zailtasunak eragiten zituen. Arnasa hartzeko zuen zailtasun hori erotismo-maila handia suposatzen zuen gizonarentzat, sexu ekintzaren arnasketaren antzekoa baitzen. Gainera, kortsea jartzea eta kentzea zaila zenez, emakumearen sexualitatea



21. Édouard Manet, *Nana* (1877).

kontrolatzeko modu bat zen. Gizonek, takoi eta kortseen bidez, haien emazteak gizarteari erakusteko apaingarri eder, mugiezin eta pasibo bihurtu zituzten¹⁴¹. Manetek egindako *Nana* (1877) artelanean azaldutako ezaugarri hauek ikusten dira.

Fetitxe izena hartzen duten objektu horiek emakumeen sexua estaltzeko balio dute, jantzietan erotismoa sortuz. Biluzte-prozesua funtsezkoa da fetitxe erotikoak eratzeko, izan ere, emakume bat biluzterako momentuan galtzerdiek eta ligek prozesuaren erotismoa handitzeko balio zuten. Beraz, arropa kentzen ari den emakume batek ligen bitartez nahiaren eta desiraren piztea sor dezakeen, objektu hori fetitxe bihurtuz. Horregatik, fetitxismoekin gorputza zatitu egiten da eta zati horiek limurtzeko ahalmena hartzen dute.

XIX. mendean xarma gehien izan zuten fetitxeek galtzerdiak eta ligak ziren¹⁴². Courbeten *Emakumea galtzerdi txuriekin* (1861) artelanean neska gazte bat belarrean eserita agertzen da, hanka batean duen galtzerdi txuria kentzen ari da eta beste hankan zapata gorri bat beste galtzerdi txuri baten gainean bereiz daiteke. Aurpegia lausotuta agertzen den arren, argi ikus daiteke ezkerreko bularra eta



22. Gustave Courbet, *Emakumea galtzerdi txuriekin* (1861).

¹⁴¹ ARRIAGA FLORES, M.: *Sin Carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, comunicación y poder*. Sevilla, Arcibel, 2006, 37-38 orr.

¹⁴² REYERO, C., *op. cit.*, 299-300 orr.

altxatutako izterren komisura bere organo sexuala erakusten dutela. Bere biluztasuna naturan lotsarik gabe erakusten du, inor egongo ez balego bezala¹⁴³, halere, artistak zapatak, galtzerdiak eta oina era estrategiko batean kokatzen ditu ikuslearentzat¹⁴⁴.

Zapatek ere paper garrantzitsu bat izan zuten biluzi femeninoen irudietan eta inpaktu bisuala txikiagoa izan arren, ezinbesteko elementuak ziren artelan hauetan. Izan ere, emakume bat biluzterako orduan oinetakoak lehenengo edo azkenengo momentuarekin erlazionatzen ziren, zapatek oina jantzi eta oinustu ere egiten baitute. Kasu askotan, zapatek estilizazioa nabarmentzeko ere balio zuten, gorputza altxatuz, idulki batean bezala¹⁴⁵. Ignacio Zuloagaren *Emakume ijitoaren loroa* (1906) artelanean protagonista era lotsagabe batean agertzen da, era bat biluzik eta elementu fetitxearen adierazle diren takoi gorri batzuekin¹⁴⁶. Emakumea sexualitatearen ikurra den loro bat begiratzen ari da eta irrealtasun jarrera batekin agertzen da. Gainera, irudi hau pornografiara hurbiltzen da eta objektu erotiko bat dirudi¹⁴⁷. Oinetakoen erotismoaren tradizioa luzea izan da; XIX. mendeko eleberri asko zapaten garrantziari eta oinen erakargarritasunari buruzko erreferentziaz beteta zeuden, adibidez, Théophile Gautier idazlearen *Momiaren oina* (1840) eleberria¹⁴⁸.



23. Ignacio Zuloaga, *Emakume ijitoaren loroa* (1906).

¹⁴³ DALMAU, M.: *El ocaso del pudor*. Madrid, Edhasa, 2007, orrialderik gabe.

¹⁴⁴ ROMERO DE SOLIS, D., DÍAZ URMENETA, J. eta LOPEZ LLORET, J.: *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, 65 orr.

¹⁴⁵ REYERO, C., *op. cit.*, 301 orr.

¹⁴⁶ LOMBA SERRANO, C.: *Fatales y perversas. La imagen de la mujer en el arte español 1885-1930*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, 51-52 orr.

¹⁴⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, orrialderik gabe.

¹⁴⁸ REYERO, C., *op. cit.*, 301 orr.

4. Ondorioak

Gizakiak historian zehar beti izan du bere gorputza irudikatzeko beharra. Testuinguru kultural, sozial eta historikoaren arabera, biluzi femeninoak garaiaren egoeretara egokitu dira eta, hori dela eta, historiaren bilakaeran egondako biluzi femeninoak aldatuz joan dira. Irudi femeninoak jenio handien maitale eta musa inspiratzaileak izan dira eta, horren ondorioz, biluziaren generoak Artearen Historian zehar produkzio zabal bat suposatu izan du. Gainera, ikerketa honen bidez, artearen munduan egon diren emakumeen eta gizonen arteko desberdintasunak ondo bereiz daitezke.

Emakumeen irudien agerpena haiei buruzko narrazioen aurretik eta haiek hitza hartu baino lehen egon den ebidentzia bat izan da. Emakume objektua miretsi beharreko edertasun eta gozamen bisualerako sortu zen, ikusten duten gizonei plazerra eragiteko eta behin eta berriro epaitua izateko. Biluzi femeninoak begirada maskulinoa irudikatu izan du, izan ere, artea gizonezkoen eskuetan zegoen eta haiek ez zuten emakumeen begirada, desioak eta subjektibotasuna artelanetan islatu. Beraz, historian zehar emakumeen identitatea gizarte multzoak zehaztu du, hierarkia patriarkalak gidatuta. Lan honetako irudien bidez, Europako gizartean eta kulturaren egondako emakumearen garapena ulertu dezakegu.

Kulturalki gizonaren paper aktiboa subjektu gisa begiratzea izan da eta emakumearena, berriz, objektu pasibo gisa begiratua izatea. Artean emakumea idealizatu eta desira-objektu bezala erabili izan da eta gizona artista eta ikusle bezala. XIX. mendean, feminismoaren etorrerarekin, emakumeak askatasuna bereganatuz eta haien papera gizartean pixkanaka-pixkanaka presentzia hartuz joan ziren. Hau artelanetan islatu egin zen eta, garai horretatik gaur egun arte, bai artean eta baita gizartean ere bilakaera nabari bat egon da emakumearen garapenean.

Emakumea begirada itzultzeko eta begiratzen duenari begiratzeko gai izan zen unetik, kontzientzia bat sortu zen koadroko emakumean. Aldaketa horrek garapen handi bat suposatu zuen eskandalu bat eragin zuen; momentu horretan objektu aktibo bihurtu zen emakumea, irudi femeninoaren begiradak ikuslean lotsa sortuz. Autokontzientzia, lotsagabekeria eta emakume ziurren agerpen horrek gizonezkoen begiradari aurre egin zion eta horrek emakumeen biluzien historia aldatu egin zuen.

Gaur egun emakumearen irudian atzerapen bat egon dela esan genezake, izan ere, gure gizarte patriarkalak irudi femeninoaren ideal bat inposatu du. Sozialki genero berdintasun batera heldu garela dirudien arren, emakumearen irudiak objektu izaten jarraitzen duela erakusten digu. Gizartean eta egungo ekonomian emakumearen irudi ideala produktuak saltzeko eta ikusleak erakartzeko erabiltzen den objektu ezinbesteko bat kontsideratzen da. Hortaz, gizarteak eskaintzen dizkigun irudien bitartez, kanon eta idealizazio berri baten menpe dauden gorputz esklabo eta objektualizatuen nagusitasuna ikus dezakegu.

5. Bibliografía eta webgrafia.

ACCATINO, S.: “El puro y sensual compromiso estético de Ingres”, *La Panera*, 52. zbk., 2014, 9 orr. https://www.academia.edu/20272445/La_ba%C3%B1ista_de_Valpin%C3%A7on_.Ingres (2020.04.22an kontsultatua).

ARAGONÉS ESTELLA, E.: *La imagen del mal en el románico navarro*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1996.

ARAÑO GISBERT, J.C.: “La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural”, *Arte, individuo y sociedad*, 2. zbk., 1989, 9-30 orr. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS8989110009A>, (2020.04.13an kontsultatua).

ARGULLOL, R.: *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, Icaria, 1985.

ARMIÑÁN SANTONJA, C.: *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

ARRIAGA, FLORES, M.: *Sin Carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, comunicación y poder*. Sevilla, Arcibel, 2006.

BERMEJO, J et al.: *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Akal, 1996.

BORNAY, E. eta MILICUA, J.: *Historia universal del arte: siglo XIX*. Barcelona, Planeta, 1986, 8. tomoa.

BORNAY, E.: *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990.

CALVO SERRALLER, F.: *Los géneros de la pintura*. Madrid, Taurus, 2005.

CAMILLE, M.: *El ídolo gótico*. Madrid, Akal, 2000.

CLARK, K.: *El desnudo*. Madrid, Alianza, 2008.

DALMAU, M.: *El ocaso del pudor*. Madrid, Edhasa, 2007.

DE BLAS ORTEGA, M.: “La mirada intencionada del cuerpo en el arte”, *Stadium: Revista de humanidades*, 18. zbk., 2012, 305-330 orr. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4690904> (2020.03.12an kontsultatua).

DE LA VEGA, T.: "Eva al desnudo", Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2017. https://imagenes.museothyssen.org/sites/default/files/document/2017-12/Eva_al_desnudo.pdf (2020.01.14an kontsultatua).

DÖPP, H., THOMAS, J. eta CHARLES, V.: *1000 obras de arte erótico*. New York, Parkstone International, 2014.

- DURÁN LÓPEZ, G.: “Afrodita de Cnido, el dulce placer”, *Revista Atticus*, 25. zbk., 2014, 74-90 orr. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4690176> (2019.12.17an kotsultatua).
- ECO, U.: *Historia De La Belleza*. Barcelona, Lumen, 2004.
- ELVIRA BARBA, M.A.: *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid, Silex, 2008.
- FLYNN, T.: *El cuerpo en la escultura*. Madrid, Akal, 2002.
- FRAISSE, G. eta PERROT, M.: *Historia de las mujeres en occidente. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993, 4. tomoa.
- GARCIA DE VIGUERA, M.: *La pintura española en los siglos XIX y XX. Rafael Garcia Guijo. Vida y obra*. Granada, Universidad de Granada, 2015.
- GAUNT, W. eta BALIL GIRÓ, J. M.: *Los impresionistas*. Barcelona, Labor, 1980.
- GOMBRICH, E. H.: *Imágenes Simbólicas: Estudios Sobre El Arte Del Renacimiento*. Alianza, Madrid, 1983.
- HAGEN, R. eta HAGEN, R.: *Francisco de Goya: 1746-1828*. Köln, Taschen, 2005.
- HONOUR, H. eta FLEMING, J.: *Historia mundial del arte*. Madrid, Akal, 2004.
- JANSON, H.W. eta JANSON, A. F.: *Historia Del Arte Para Jóvenes*. Madrid. Akal; 1988.
- LITVAK, L. *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*. Amsterdam, Rodopi, 1998.
- LOMBA SERRANO, C.: *Fatales y perversas. La imagen de la mujer en el arte español 1885-1930*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.: *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914*. Madrid, A. Machado Libros, 2006.
- LÓPEZ MATO, O.: *Desnudo de mujer. Historias ocultas en las obras maestras*. Buenos Aires, Olmo, 2008.
- LUCIE-SMITH, E.: *Ars Erótica*. Madrid, Libros y Libros, 1988.
- LUCIE-SMITH, E.: *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona, Destino, 1992.
- MALOSETTI COSTA, L.: *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.
- MATTHIAS, A.: *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901: el teatro de la vida*. Köln, Taschen, 1988.

- MAYAYO, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.
- MAYOR FERRÁNDIZ, T.M.: “La imagen de la mujer en la prehistoria y en la protohistoria”, *Revista de Claseshistoria*, 10. zbk., 2011, 123-144 orr. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5145599> (2019.12.12an kotsultatua).
- NEAD, L.: *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998.
- NÚÑEZ SACALUGA, C. F.: *Estética: Entre lo bello, lo feo y lo útil*. Rawson, Alvi books, 2014.
- PANDO DESPIERTO, J.: “Desnudar el asombro: cuerpo y mente de feminidad en el arte”, *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, 8. zbk., 1995, 333-353 orr. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2267> (2020.05.03an kotsultatua).
- PASCUAL MOLINA, J.F.: “Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español”, *Ogigia*, 1. zbk., 2007, 75-89 orr. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279125> (2020.01.13an kotsultatua).
- “Picasso/Lautrec”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2017. <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/publicacion-picassolautrec> (2020.03.20an kotsultatua).
- PRIETO, C. eta RODRÍGUEZ, M.: “El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX”, *El genio maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, 7. zbk., 2010, 67-107 orr. <https://elgeniomaligno.eu/el-cuerpo-femenino-desnudos-de-mujer-en-el-arte-del-siglo-xix-carolina-prieto-quiros-y-mar-rodriguez-rodriguez/> (2020.01.20an kotsultatua).
- RAMOS FRENO, E.M.: “De la amistad romántica como pretexto a la visibilidad del mundo lésbico en la cultura visual contemporánea (1870-1940)”, *Norba: revista de arte*, 32-33. zbk., 2012-2013, 143-165 orr. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4754851> (2020.04.20an kotsultatua).
- REYERO, C.: *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.
- RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, C.: “La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura”, *Arte, individuo y sociedad*, 3. zbk., 2013, 494-507 orr. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/40566> (2020.04.13an kotsultatua).
- ROMERO DE SOLIS, D., DÍAZ URMENETA, J. eta LOPEZ LLORET, J.: *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- SANABRIA, C.: “El desnudo y el voyeur en la plástica: La movilización del deseo”, *Escena: Revista de las artes*, 2009, 2. zbk., 61-84 orr. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8317> (2020.04.22an kotsultatua).

- SÁNCHEZ, C.: *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid, Siruela, 2005.
- SOLSONA QUILIS, H.: “Nacimiento de Venus de Sandro Boticelli como apostasía. Metaformosis de la Anunciación de Fra Angélico”, *A Parte Rei*, 61. zbk., 2009, 1-24 orr. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2786471> (2020.02.03an kotsultatua).
- SOURIAU, E. et al.: *Diccionario Akal De Estética*. Madrid, Akal, 1998.
- TRASTOY, B. eta ZAYAS DE LIMA, P.: *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- URQUÍZAR HERRERA, A. eta CÁMARA MUÑOZ, A.: *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.
- VAL CUBERO, A.: “Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico”, *Revista chilena de investigaciones estéticas*, 49. zbk., 2011, 53-66 orr. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3816146> (2020.03.08an kotsultatua).
- VAL CUBERO, A.: *La percepción social del desnudo femenino en el arte: (siglos XVI y XIX): Pintura, mujer y sociedad*. Madrid, Minerva, 2003.
- VELOSO SANTAMARÍA, I.: “El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX”, *Cauce: Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 29. zbk., 2006, 425-445 orr. <https://idus.us.es/handle/11441/22019;jsessionid=52FF7D3E326014ACECF3910BE4E319B9?> (2020.03.10an kotsultatua).
- VERA SAURA, C. eta PACHECO, J.: *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y barroco*. Barcelona, Paidós, 1986.
- ZIMMERMAN, B.: *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*. New York & London, Routledge, 1999, 1. tomoa.
- ZUFFI, S. (Zuz.): *Arte y erotismo*. Milan, Electa, 2001.