

EL NU MASCULÍ AL CINEMA:

*visió i comentari crític
en relació amb les teories estètiques*



Nom i Cognoms: Sofia Castro Perea

Data de presentació: 27 de juny de 2020

Tutor del treball: Carolina Sourdis Arena

En agraïment a:

*La meva mare Carmen,
la persona que més m'estima al món
i qui, per molt que hagi patit,
el seu riure l'escolten fins a les estrelles.*

*La meva germana gran Azucena,
la persona més bona que ha pogut trepitjar la terra
i amb qui les paraules es queden curtes.*

*El Manuel,
qui em va fer tornar a sentir
que les meves paraules i els meus coneixements
tenien un valor.*

*L'Ernest Parellada Torres
i l'Elena Artigas Carrégalo,
que van ser la llum quan tot era fosc
i encara avui ho són cada dia.*

*El Samuel,
que ni mil fletxes de plom
i després cent
em faran oblidar-lo.*

*El meu pare Aurelio,
que cada dia s'allunyava més de la costa
fins que un dia ja no va saber tornar a Ítaca.*

ÍNDEX

	Pàg.
1. Introducció	
1.1. Objectius _____	2-3
1.2. Metodologia _____	3-4
2. Marc teòric _____	4-24
2.1. El nu al cinema: tractament, intenció i significat _____	4-11
2.2. Bellesa, concepte de masculinitat i l'home trans _____	12-20
2.3. La mirada femenina sobre el nu masculí: existeix? _____	20-24
3. Marc experimental _____	25-26
4. Conclusions _____	26-28
5. Bibliografia i webgrafia _____	29
ANNEX _____	30-44

1. INTRODUCCIÓ

Aquest Treball de Fi de Grau es proposa, per davant de tot, ser un espai de reflexió, tant per a estudiosos com per a no acadèmics, i pugui servir com a punt de partida per plantejar-se dubtes al voltant de conceptes que tenim tan interioritzats com és el cànon de la bellesa o la identitat de gènere. Més concretament, aquest TFG se centra en la mirada i el tractament del nu masculí al llarg de la història del cinema a través de tres eixos principals: el cos, la bellesa i el desig. Les imatges a les quals anem fent referència estaran numerades al cos del text però es podran trobar a l'Annex II. Cal indicar abans, però, que quan fem servir el terme 'home' o 'dona', ho farem per referir-nos a l'home o la dona cis¹.

A més a més, el treball aborda qüestions com què considerem masculí, què és la masculinitat, què determina que una cosa sigui bella, etc. Aleshores, per tal de confeccionar un comentari crític, aquesta anàlisi es nodreix de les teories filosòfiques sobre l'estètica i la percepció de la realitat que han anat formulant els filòsofs més reeixits al llarg de la història.

El motiu pel qual s'ha escollit aquest tema és per intentar discernir què empeny a aquests artistes a retratar (o no) el cos i, en molts casos, el desig de l'home, mentre que el cos nu de la dona ha estat extensament treballat. A banda, també es voldria conèixer en quines circumstàncies ho duen a terme.

1.1. Objectius

Aleshores, els objectius que s'han establert per a aquest treball són:

1. Entendre per què hi ha menys interès a retratar el nu masculí per sobre del femení.
2. Conèixer quina és la finalitat de retratar el cos de l'home en els casos en què si es filma.

¹ Entenem per 'cis' tota aquella persona conforme el gènere que se li va assignar al nèixer. Per contra, entenem per 'trans' tota aquella persona que no està conforme amb el gènere assignat en el moment del seu naixement.

3. Saber com es filma el desig d'allò masculí i en què es diferencia del desig d'allò femení.
4. Descobrir sota quin prisma entenem la bellesa i si aquesta visió d'allò bell és la responsable de percebre el nu masculí com a poc interessant.
5. Trobar la visió femenina sobre el nu masculí si és que existeix

1.2. Metodologia

Per a la realització del treball, el procediment que s'ha seguit per a cadascun dels objectius ha estat, primerament, el visionament d'un llistat de pel·lícules significatives (*veure Annex I*). Simultàniament, s'ha dut a terme una cerca bibliogràfica amb la qual poder analitzar els films d'acord les imatges i per aplicar les teories estètiques al comentari. Els filòsofs amb els quals s'ha treballat han estat Plató, Hume, Burke, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche i, en menor mesura, les teories de l'estètica analítica.

D'entre tota la bibliografia, destaquen per la seva importància per a aquest treball quatre textos que es correspondrien respectivament a un dels tres eixos principals del treball (cos-bellesa-desig):

1. *El Desnudo*, de Kenneth Clark, que permet contemplar el concepte de cos i nu des d'una ampla perspectiva que proporciona la base històric-artística sobre la qual desenvolupar el treball, sobretot amb el seu apartat sobre l'Apol·lo, referent de bellesa masculina durant l'època clàssica.
2. *La historia de la belleza* i *La historia de la fealdad*, d'Umberto Eco, que analitza i exposa l'evolució del gust per la bellesa i per la no bellesa al món de l'art. Per tant, són dos textos molt enriquidors per tal d'abordar la no normativitat dels cossos i així entendre millor què entenem per bellesa i lletjor juntament amb els filòsofs mencionats anteriorment.

3. I per últim, *Placer visual y cine narrativo*, de Laura Mulvey, article molt rellevant, no només per estar escrit per una dona i analitzar el cinema des de la psicoanàlisi, sinó perquè Mulvey es basa en diferents films per abordar que el cinema sempre parteix del punt de vista de l'home, indiferentment del gènere del director.

Finalment, per acabar de lligar tots els conceptes teòrics i posar-los en pràctica, s'ha dut a terme un projecte fotogràfic i un projecte audiovisual d'un home nu que també ha estat entrevistat durant el confinament. La seva veu en conjunció amb les imatges del seu cos el que ens guia i tracta temes abordats a la part teòrica. A més a més, ens explica per què no volia participar en el projecte fotogràfic inicialment però al final si ho ha fet, què implica mostrar-se d'aquesta manera per a ell, etc. D'aquesta manera, s'ha pogut oferir a aquest treball un punt de diàleg i, al mateix temps, de contrast amb el marc teòric, que se centra en la perspectiva i interès del director.

2. MARC TEÒRIC

2.1. El nu al cinema: tractament, intenció i significat

La representació de l'ésser humà nu ha estat un dels temes més recurrents a la història de l'art des de gairebé els inicis de la Humanitat fins a l'actualitat.

Això mateix ho veiem a la Prehistòria, amb dones nues o fals erectes en representació de la fertilitat; i a l'època grecoromana, amb les representacions apol·línies del nu com a sinònim de perfecció i materialització de la bellesa (paper relegat només a l'home, ja que la dona gairebé mai apareixia nua). I així, passa després a l'Edat Mitjana a representar la Creació o el dolor i la passió de Crist; al Renaixement, amb la recuperació d'aquests valors grecoromans de perfecció i l'ésser humà com a centre de l'univers; i des del Barroc i sobretot durant el Neoclassicisme en endavant, ja s'arrela la idea del nu femení com a objecte de desig i com l'únic que pot reflectir la bellesa. D'aquesta manera, es dona inici a aquest procés de deshumanització de la dona que encara avui estem arrossegant. Però entrant més en profunditat en la temàtica del treball: què passa amb el nu al setè art i, més concretament, amb el nu masculí?

Evidentment, no podem començar a parlar de cinema sense abans mencionar la fotografia, àmbit en el qual el nu masculí va anar evolucionant justificant-se en l'art o la investigació científica, que el feia mitjanament acceptable per als ulls de la societat del segle XIX. Un exemple d'això mateix són les fotografies d'Eadweard Muybridge, fotògraf que va estudiar els moviments dels animals i, en conseqüència, el moviment dels homes, els quals es mostren completament nus (fig. 1).

Durant aquests inicis de la fotografia, el mercat del nu masculí era gairebé un mercat exclusivament homosexual o amb un caràcter clarament homosexual, com passa a les fotografies de joves italians fetes per Wilhelm von Gloeden, Wilhelm von Pluschow, Vincenzo Galdi o Frederick Rolfe (fig. 2-3). Aquesta vinculació del nu masculí amb l'homosexualitat encara avui dia és difícil de separar en molts casos i ho abordarem més endavant de cara al cinema.

Com hem comentat anteriorment, durant el Neoclassicisme el nu femení abunda més que mai, convertint-se en el reflex de la bellesa i objecte d'atracció per les seves formes sinuoses i suaus. Per tant, és lògic que els primers nus al cinema fossin els femenins (exemple: *Le Coucher de la Mariée* (1899) (fig. 4)), ja que, a banda d'aquesta mitificació del cos de la dona, el cinema estava fet per homes per als homes fins ben entrat el segle XX. Com bé indica Laura Mulvey, els homes no retraten a l'home nu perquè *la figura masculina no puede cargar con el peso de la objetivización sexual. El hombre se muestra reacio a mirar a sus semejantes exhibicionistas. [...] El hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder en un sentido adicional: como poseedor de la mirada del espectador ante la mujer como espectáculo*".

Aleshores, el cinema al segle XX propicia l'espai legítim per al nu no integral, com passa amb *Ecstasy* (1933) amb el retrat del cos de Hedy Lamarr, sent l'exemple més representatiu en el cas del cos de la dona (fig. 5-6) durant aquella època.

Pel que fa a l'home, tenim *L'Inferno* (1911)), on apareixen els primers nus frontals masculins al cinema, però quasi més com a part del decorat i sempre tapant els genitals (fig. 7); o *The Sheik* (1921), protagonitzada per Rodolfo Valentino, primer *sex symbol* italià del cinema mut, que apareix amb el pit descobert.

Als Estats Units, l'aplicació del Codi Hays des dels anys 30 fins entrats els anys 60, que buscava marcar el que era moralment acceptable, limita tant el nu femení i com masculí, tot i que amb certes excepcions com alguns documentals o pel·lícules independents. Un exemple d'això és *Lot in Sodom* (1933) que, allunyada dels circuits comercials, mostra l'homosexualitat i el desig entre homes. Ho fa a través d'imatges de cossos nus en moviment i un muntatge profundament al·legòric (fig. 8), transmetent el missatge que els homosexuals són demoníacs i sinònim de perversió adaptant el passatge bíblic de Sodoma i Gomorra.

Tot i això, el Codi Hays ja deixava indicat explícitament que *el nu complet no s'admet en cap cas. [...] Els òrgans genitals de l'home no s'han de delatar, sota una vestidura de bosses o de plecs suggestius. Si un tema històric exigeix uns pantalons ajustat, la forma característica*

dels òrgans genitals ha de ser suprimida en la mesura del possible. [...] El fet de la possible bellesa d'un cos nu o seminu no impedeix la immoralitat de la seva exhibició en el film. [...] El nu en cap cas pot ser d'importància vital per a la trama. Exemples d'excepcions a Hollywood són visibles a *It Happened One Night* (1934), film en què podem veure el pit nu de Clark Gable sota la camisa (fig. 9), cosa que realment no podríem comptabilitzar com a nu pròpiament dit, però donades les circumstàncies, era interessant mencionar-ho; o les pel·lícules de Tarzan, en què el protagonista es troba parcialment nu, justificant-se aquesta nuesa amb l'entorn natural i salvatge en què viuen els personatges (fig. 10).

Després, a partir dels anys 50-60, el Codi Hays comença a quedar desfasat i comencen a sorgir i a distribuir-se algunes pel·lícules en què manifesten temes tan polèmics com el consum de drogues, el desig, la sexualitat i el nu, com és el cas de *Blow-up* (1966) o *Midnight Cowboy* (1969), convertint-se aquesta última en el primer film de gènere X en guanyar un Oscar. Tot i això, cal dir que la Segona Guerra Mundial, les dictadures i el període de postguerra provoquen en altres països, com és el cas d'Espanya, que el nu, tant en fotografia com en cinema, quedi paralitzat gairebé fins als anys 70. Encara que sembli molt evident, és necessari pensar en l'evolució del nu masculí com una evolució molt lenta, sobretot en aquells països no tan liberals.

Aleshores, com ja dèiem a l'inici d'aquest apartat, la fotografia de nu masculí va tenir en els seus orígens un mercat exclusivament homosexual, fent que la representació del nu masculí i la representació de l'homosexualitat masculina trobessin una frontera molt difusa entre elles, arribant fins i tot a no haver-hi cap mena de separació. Aquesta situació, per tant, es repeteix al cinema, sent el desig entre homes una de les temàtiques on el nu masculí troba un espai per ser mostrat, sobretot arran de la revolució sexual, que situa el seu punt àlgid a partir de l'any 1975.

Contextualitzant una mica, durant els anys 60-80, als països europeus més liberals, com els països nòrdics, França o Itàlia, el cos masculí nu pateix un repunt perquè la nuesa i l'erotisme és molt més freqüent a les seves obres cinematogràfiques. Per tant, un dels films més significatius, si no el que més, que convergeix tant el nu masculí com la temàtica homosexual

és *Un Chant d'Amour*. El film, de 1950, es va estrenar l'any 1975 víctima de la censura de la seva època, ja que Jean Genet explora l'homosexualitat i retrata el desig de dos homes d'una forma extremadament clara, directa i explícita (fig. 11-13), a diferència de *Lot in Sodom*, que ho fa d'una forma molt més indirecta i onírica. A més a més, una altra diferència entre ambdós curtmetratges és que *Un Chant d'Amour* no té cap càrrega negativa cap a la sexualitat dels protagonistes. Llavors, el metratge de Jean Genet ens parla de la relació sexoafectiva de dos presoners, entre els quals hi ha escenes sexuals explícites a través de la seva imaginació i del mur que els separa, presentant nus integrals frontals d'ambdós individus i, fins i tot, voyeurisme per part dels guardes, que els observen masturbant-se.

Aleshores, la importància d'aquest film rau en el fet que és una de les primeres mostres tan clares d'erotisme i desig sexuals entre homes, a banda de la bellesa amb què plasma el desig a cadascun dels seus plans, del que hi reflexionarem al següent apartat d'aquest treball.

Altres exemples de films europeus en què la presència i el tractament del nu masculí és significatiu, mostrant o sense mostrar temàtica homosexual, són als Països Baixos amb *Turks Fruits* (1973); a Regne Unit, amb *Women in Love* (1969) i *The devils* (1971), de Ken Russell i *A Room with a view* (1985) i *Maurice* (1987), de James Ivory; i a Itàlia, amb *Teorema* (1968) i *Saló* (1975), de Pasolini, i amb *Last Tango in Paris* (1972) o *Novecento* (1976), de Bertolucci. El context en què es dona el nu masculí en aquests films és a les trobades sexuals dels personatges o com a encarnació i vehicle de la seducció/repressió sexual (fig. 14-21), exceptuant *Saló*, on el nu es dona en un context de degradació dels individus (fig. 22-25).

Més tard, Espanya se sumarà a aquest interès pel nu de l'home a partir dels anys 80-90 amb films com *Laberinto de Pasiones* (1982) o *La Ley del Deseo* (1987), les quals tenen una càrrega homosexual explícita (fig. 26-27), *Las edades de Lulú* (1990), que parla de l'evolució de l'experiència sexual de la protagonista (fig. 28), o *Segunda Piel* (1999), que aquesta última també presenta escenes de sexe entre homes (fig. 29), entre d'altres.

Abans de seguir avançant, però, cal dir que, sobre la manifestació del desig masculí, podríem classificar que se'l tracta a través de tres maneres diferents: la primera, com una cosa

clandestina i secreta, com veiem que passa a *Maurice* o a *Segunda Piel* (aquí inclouriem *Brokeback Mountain* (fig. 30), estrenada l'any 2003); la segona, com una tensió que no s'acaba de materialitzar però existeix la voluntat i/o la fantasia, com passa a *Un Chant d'Amour* amb la fantasia dels presos però també a *Teorema*, quan el noi s'apropa al llit i treu el llençol però ràpidament torna al seu llit; i la tercera, o amb un desig amb càrrega negativa perquè és viscut en cambres fosques, llocs de festa, en un context de consum de drogues, etc, com passa als films d'Almodóvar.

Pel que fa als EUA, un dels films més destacats per tenir un dels nus masculins més icònics de Hollywood és *American Gigoló* (1980) que, tot i no ser un dels nus integrals més explícits, va ser el primer dut a terme per un actor de renom com Richard Gere. Sobre aquesta escena, en què l'actor es troba en nu integral lateral, cal dir que no estava pensada prèviament pel director tal com la veiem a la pantalla, sinó que mostrar-se totalment nu va ser voluntat de l'actor (fig. 31).

Per norma general, quan el cinema comercial de Hollywood comença a agafar volada a l'hora de retratar els homes nus, gairebé sempre ho fa agafat de la mà de qualsevol cosa que pogués fer-la passar subtilment o sota un pretext, bé no mostrant els genitals, com comentàvem uns paràgrafs enrere, o bé enfocant únicament els glutis, com veiem a *Terminator* (1984) o a *Universal Soldier* (1992), per exemple (fig. 32-33). També, un altre mètode d'alleugerir el shock que pogués haver-hi en l'espectador, era fer passar el nu (i en conseqüència, l'homosexualitat i la transexualitat) a través de la comèdia, com passa a *A fish called Wanda* (1988) o en alguns moments de *Boogie Nights* (1997), com si d'aquesta manera l'humor fes que la carn fos menys carn que a altres gèneres.

En qualsevol cas, és a partir dels anys 90 que comencem a veure nuus integrals de forma més recurrent a tot el cinema i, fins i tot, actors que es despullen completament en més d'una ocasió, com és el cas d'Ewan McGregor a *Trainspotting* (1996), *The Pillow Book* (1996), *Velvet Goldmine* (1998) o *Young Adam* (2003) (fig. 34-37); de Tom Hardy a *Bronson* (2008) o *Sergeant Slaughter, my big brother* (2011) (fig. 38); o de Michael Fassbender a *Hunger* (2008) i *Shame* (2011), per exemple (fig. 39-40).

A més a més, a partir d'aquesta dècada i al llarg dels 2000 fins a l'actualitat el més curiós d'aquests nus és que també es fan servir en el film, no només per retratar de l'acte sexual o el desig en si mateix, sinó per tractar o parlar sobre temàtiques més fosques com l'extrema violència, el dolor, les addiccions, la repressió o les relacions de poder, entre altres temes semblants, sense necessitat d'estar adscrit a la sexualitat. D'aquesta manera, la funcionalitat del nu en aquests casos no és per res més que per mostrar-lo en si mateix o, per exemple, perquè funcioni a manera de metàfora de la presó corpòria on el protagonista es troba.

Bad Lieutenant (1992) o *Shame*, per exemple, giren al voltant de les addiccions al sexe, les drogues o la prostitució, en aquest cas, encarnant personatges dels quals s'esperen certes responsabilitats (a *Shame*, un és responsable de la seva germana i a *Bad Lieutenant* el protagonista és policia, del qual es pressuposa que té responsabilitat envers la llei). A més a més, ambdós personatges lluiten contra el dolor de ser esclaus d'ells mateixos, de la seva "corrupció" i cerquen la redempció d'una manera o d'una altra. Després, tindriem *American Psycho*, *Irreversible*, *Eastern Promises*, *Bronson* o *Hunger*, on la violència és protagonista i extrema ja bé sigui a través dels assassinats, de les violacions, els enfrontaments, les lluites o les relacions de poder, i és en aquestes on sobretot està en què el fet de veure els actors despullats no té res o gairebé res explícitament sexual.

Sobre això, trobo interessant el diàleg que podem generar entre *Hunger* i *Saló*, films que els separen més de 30 anys però que troben un punt comú en el seu discurs sobre les relacions de poder i com aquestes se serveixen per degradar els individus. Uns viuen aquesta degradació a la República de Saló, on el control el tenen els feixistes; i altres són simples presos que viuen entre murs i reixes, on el control està en mans dels guardes. Llavors, tots es veuen vexats, sigui a *Saló* mitjançant les violacions o els tractes com gossos lligant-los amb corretges, o bé a *Hunger* amb les pallisses gairebé de mort o la brutalitat amb què són netejats i inspeccionats per recte i boca amb la mateixa mà. Les dues pel·lícules, doncs, serien un brutal retrat de la degradació que l'abús de poder causa als que es troben per sota d'aquest poder, mostrant a aquests individus completament nus perquè no tenen cap mena de valor, «es la representación (tal vez la representación soñadora) de lo que Marx llama la

mercantilización del hombre, la reducción del cuerpo humano a una cosa (a través de su explotación)»²

També entre *Hunger* i *Eastern Promises* podem establir molts paral·lelismes: tots dos personatges protagonistes han dut a terme activitats fora de la llei, en totes dues hi ha una escena de lluita molt forta en què el personatge es troba despullat i els qui venen a exercir la violència van vestits, i tots dos tenen el cos marcat: un amb tot de tatuatges i un altre amb les ferides i els blaus que li provoquen els guardes però també amb les llagues que van apareixent a mesura que avança la seva vaga de fam. Amb aquestes dues, també hi hauria unió amb *Bronson*, on el protagonista, per exemple, es situa en escenes en què ha de barallar-se amb els guardes de la presó on està completament nu, cosa que fa que acabi tot empastifat de sang.

D'aquest període també és interessant trobar pel·lícules com *Y tu mamá también* (2001) o *Savages* (2012), en les quals els homes que apareixen mantenint relacions sexuals ho fan nus mentre que la dona amb qui tenen sexe (en ambdues pel·lícules estem parlant d'escenes on es practica un *menage a trois*) es manté vestida. La mateixa situació la podem trobar anys enrere a *Teorema*, novament de Pasolini. És interessant resaltar l'existència d'escenes així perquè tenim moltes altres de sexe, tríos o orgies a altres pel·lícules, en què la dona també està nua, caient voluntària o involuntàriament en la tendència de fer del cos de la dona l'objecte principal i sexualitzat de la trobada sexoafectiva, mentre que els homes queden relegats un complement d'aquesta. Una materialització d'això mateix bé podria ser a *Novecento* quan Gérard Depardieu i Robert DeNiro estan sent masturbats per Dominique Sand, o a *The Dreamers* (2003), on la nuesa dels dos joves protagonistes queda eclipsada davant les formes cos d'Eva Green, en el qual Bertolucci s'hi bolca per complet a retratar-lo.

2.3. Belleza, concepto de masculinidad i l'home trans:

Ja des de l'Antiguitat, els filòsofs han debatut i analitzat sobre el veritable significat de la bellesa, ja sigui mitjançant l'estudi de l'art o de l'ordre mateix de les coses.

² "Salò o le 120 giornate di Sodoma: el sexo como metáfora del poder según Pasolini", El Fático, <https://elfatico.com/2018/01/23/salo-120-giornate-di-sodoma-sexo-metafora-poder-pasolini/>

Què és la bellesa? Com, qui i quan s'origina aquest concepte? És la lletjor l'antítesi de la bellesa o és una forma més de veure i entendre el que ens envolta? Definir i analitzar què és exactament la bellesa és una tasca complexa, a causa que no és un concepte que s'hagi mantingut inalterable al llarg del temps ni entre cultures. Generalment respon a uns canons establerts per una societat concreta, però la bellesa no és l'única que aconsegueix definir-se segons el que dicti la societat en aquell moment. Molts altres constructes també responen als dictàmens socials, com bé pot ser què fa que a un individu se l'associï amb el gènere masculí o per contra amb el femení.

Això és el que intentarem discernir en aquest apartat: mitjançant la reflexió de diferents teories estètiques, intentarem veure des de diferents prismes alguns conceptes que sentim tan sòlids i inalterables com allò bell, allò lleig, què ens fa homes o què ens fa dones. Tot això, partint del nu masculí que el cinema ens ha brindat i ens brinda, ja que, en algunes ocasions, el cinema és la representació fidedigna de molts dels valors que marca la societat, sobretot en aquell cinema més comercial. Llavors, alhora de fer l'anàlisi, la primera pregunta seria: entenem la bellesa com un concepte objectiu o subjectiu?

Les teories estètiques, des de l'Antiguitat fins al Renaixement, estan marcades per l'objectivisme, és a dir, tots comparteixen majoritàriament l'opinió que la bellesa és una qualitat objectiva d'acord amb les qualitats de l'objecte en si mateix. Per contra, els empiristes van ser un dels causants principals de la substitució d'aquest objectivisme pel subjectivisme, és a dir, que el judici estètic està dins de cadascú en referència a les emocions que es desperten davant els objectes.

Els filòsofs grecs defineixen com a bell allò harmoniós i simètric i, segons postula Plató a la seva obra *Hípias Major*, la Bellesa no és un concepte sensible, sinó una idea intel·ligible, basant-se en la seva Teoria de les Formes³, i és a través de bel·leses parcials⁴ que podem

³ Aquesta teoria, també anomenada Teoria de les Idees, postula que el món està dividit en dos: el Món Sensible, que agrupa tot allò que podem veure amb els nostres ulls; i el Món Intel·ligible o Món de les Idees, que és tot allò que està més enllà del que podem percebre.

⁴ Bel·lesa parcial, segons Plató, és tot aquell objecte agradable als sentits.

arribar a la idea de Bellesa veritable, perquè la Bellesa no radica en l'objecte (art), sinó en la Idea.

Per altra banda, a partir del segle XVII, els empiristes donen un paper objectiu al subjecte, que el consideren un dels factors primordials per a experimentar la bellesa. El motiu és que aquesta no pot definir-se sense l'efecte que causa un objecte quan és contemplat per un altre objecte que, pels empiristes, s'anomena subjecte. Aleshores, els empiristes defensen que l'estètica és subjectiva (perquè respon a un judici partint d'unes emocions personals), tot i que admeten que tots els objectes han de tenir certes qualitats objectives perquè puguem percebre-les com a belles. L'altra cara de la moneda dels empiristes serien els intel·lectualistes, que defensen l'objectivisme de la bellesa però que també fan certes concessions a què allò bell no pot definir-se si no hi ha un subjecte que jutgi aquests elements objectivament perceptibles.

A més a més, els empiristes, que afirmen que l'únic coneixement veritable és aquell vingut directament de l'experiència, van una mica més enllà en les seves teories estètiques. Segons David Hume, la bellesa es defineix com "*aquel orden o disposición de las partes que, por alguna construcción primaria de nuestra naturaleza o costumbre o capricho, resulta apto para procurar placer y satisfacer el alma*"⁵. Amb aquest comentari, directament ens remetem, per una part, als epicureistes, pels quals la bellesa era tot el que generava plaer; i per una altra als neoplatònics, els quals creuen que allò bell resideix en l'intangible i que, per aquest motiu, la naturalesa de la Bellesa és espiritual i està connectada amb l'ànima.

Aleshores, els empiristes fan la seva reflexió sobre la bellesa separant-la en dos: allò bell, que serien totes les coses harmonioses, ordenades, mesurades, simètriques, etc, que ens transmeten plaer i calma (és a dir, el concepte d'estètica clàssica); i allò sublim, que és una sensació excelsa que barreja tant plaer com dolor o una alternança contradictòria de sentiments⁶, segons explica Edmund Burke a la seva obra *Indagación filosófica sobre el*

⁵ HUME, DAVID: *La Norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. Valencia, 2008.

⁶ Aquest concepte "d'allò sublim" seria, grosso modo, la base del Romanticisme amb sentiments de terror i exaltació d'una passió violenta que porta a l'excés a l'ànima humana.

origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, la qual suposa el principal manifest empirista de la filosofia estètica.

Posteriorment, Kant diferencia el concepte de l'estètica, la ciència d'allò sensible, amb el de la lògica, que és la ciència de l'intel·ligible. A la seva obra *Crítica del juicio* analitza la qüestió del judici del gust amb relació a allò bell i allò sublim. Ell comenta que *la facultat de juzgar és una facultat independiente de la comprensión o la razón* i, per aquest motiu, qüestiona la naturalesa del sentiment estètic, observant que, per a la percepció del plaer, el sentiment que experimenta cada subjecte només té valor per al mateix subjecte, fent impossible que pugui respondre pel plaer d'un segon subjecte. Per tant, la bellesa és jutjada i demostra que pot o pot no ser agradable, ja que el judici estètic es fa segons el gust personal.

Després, Friedrich Hegel tornarà a redefinir certs conceptes: el de l'estètica, entesa com la "filosofia del arte" i el propòsit de la qual és expressar la veritat; el concepte "d'allò bell", que és la Idea en forma sensible i és l'Absolut donat a la intuïció; i el concepte d'Art, que el pensador defineix com *la objetivación de la conciencia por la cual se manifiesta*, transcendent l'element sensorial cap al pensament pur i lliure perquè *la peor producción del hombre siempre será superior al más bello de los paisajes, porque la obra de arte es el medio privilegiado por el cual se realiza el espíritu humano.*⁷

Ja més tard, Schopenhauer tornarà a recuperar les idees platòniques i neoplatòniques sobre el coneixement directe de les Idees, que estan més enllà de la raó i, per tant, es referirà a un aspecte fonamental en l'art, que és la voluntat. Per contra, Nietzsche invertirà la jerarquia platònica i allò sensible es convertirà en una realitat fonamental. Segons això últim, l'art serveix per embellir la vida, no només per crear obres, i l'artista és el creador dels seus propis valors singulars, que ofereix als altres per estimular la seva voluntat de poder.

Finalment, des del segle XX fins a l'actualitat, el factor que més importa a les teories de l'estètica són les preocupacions pel llenguatge a través de les noves ciències: la fenomenologia, l'estètica analítica, la sociologia estètica, la psicologia de l'art, la semiologia

⁷ HEGEL, FRIEDRICH: *Lecciones sobre la estética*. Akal. Madrid, 1989

de l'art, etc. Aleshores, quina definició podem donar al concepte 'bellesa'? On trobem la bellesa en el nu masculí?

La trobem en els cossos saltant i fent contorsions de *Lot in Sodom*, simètrics i plens de força i moviment, metàfores d'un desig infernal i pecaminós; la trobem en allò sublim dels dos presoners d'*Un Chant d'Amour*, immersits en el ferm tacte dels seus propis cossos com si ho estigués fent l'altre, perquè el seu desig és més fort que els murs que els separen i els genera una passió tan intensa que els inflama, que els desborda i que se'ls escapa del cos de tal manera que són lliure en la seva fantasia, corrent i perseguint-se entre els arbres d'un bosc.

La bellesa d'aquests cossos també està en sexe: en solitari o en parella, per triple o en multitud. *Turks Fruits, Teorema, Novecento, The Dreamers, Last Tango in Paris, Las Edades de Lulú...* La bellesa la trobem en l'entrega d'aquests cossos sans, joves i vigorosos als nostres instints més primaris, i també en el moment del repòs després de l'exercici, dut a terme ja sigui per amor, per omplir un buit a la nostra ànima o per la fam i l'obsessió sentir el plaer sexual. Perquè també la bellesa del cinema resta en la seva capacitat de dir tantes coses sense formular paraula, com fa la vida mateixa quan les persones, els moments i les circumstàncies parlen amb la mirada, les respiracions o amb el simple batec del cor, i ens descriuen tota mena d'emocions i realitats que guarden silenci. Aquesta altra bellesa, que radica en el fons, crea diàlegs amb la bellesa de les mateixes imatges, que són la forma, i podríem parlar d'una mostra de l'Absolut de Friedrich Hegel, que és la Idea sensible donada a la intuïció.

Llavors, ara aquí si trobem una dicotomia: què pesa més alhora de l'anàlisi, la forma o el fons? Jo diria que les dues, perquè primar una cosa o una altra respon a si satisfà una necessitat o altra del subjecte o quina és aquesta voluntat de l'artista de la qual ens parlava Schopenhauer. Per a aquells que cerquin crear una obra que satisfaci a un nivell més en la superfície, per tant, dediqui tota la seva voluntat i inspiració en aquest aspecte de l'objecte, trobo que ha de tenir més valor la forma; però si per contra l'artista vol anar una mica més enllà i no deixar les coses tan perceptibles als sentits i provocar un esforç intel·lectual o moral en el subjecte, primarà més el fons. L'ideal seria un just equilibri entre fons i forma.

Potser el que fa més màgic el cinema és que és la sinergia de gairebé totes les arts i, per conseqüència, molts cops pot ser una branca artística prou elevada per a l'intel·lecte. Doncs, trobo molt encertat parlar de la Bellesa com un concepte que, com més temps estem contemplant-lo, més el podem arribar a entendre i experimentar, ja que és un concepte nascut de nosaltres, de les nostres emocions, dels nostres pensaments, de la nostra ànima, de la voluntat de crear, i va molt més enllà de la raó. Només el podem intentar comprendre tornant-lo a passar pel circuit de pensament d'on va néixer.

Tot i això, tornant a la temàtica del cos, a *El Desnudo*, Kenneth Clark comenta que *el cuerpo humano desnudo no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa, a la manera de un paisaje nevado [...] No deseamos imitar; deseamos perfeccionar. [...] En seguida nos molestan las arrugas, las bolsas y otras pequeñas imperfecciones.*

No és possible negar que al cinema el gruix més destacable d'individus que hi apareixen són normatius i, s'hi han de mostrar-se sense roba, encara més. L'art ens ha inculcat que admirar el cos d'una dona sempre és bonic. Segons això, ella és l'encarnació de la bellesa pels seus trets de la cara, la rodonesa dels pits, el ball dels malucs, la delicadesa de les cames i els turmells... A més a més, en aquest prototip de dona perfecta sempre trobarem corbes, unes més i altres menys, i associem aquesta idea de les corbes a la natura, al que existeix i és palpable, ja que la línia corba és la que trobem constantment de forma natural i és plaent d'observar. Però què passa si una dona no és prima? I si té pèls a la cara i al cos? I si no té corbes? I si té penis? Llavors no ens interessa i la demonitzem o la fem aparèixer a la comèdia. I passa el mateix amb l'home si el comparem amb la dona: tot i que el nu de l'home normatiu es retrata, sempre hi ha reticència a filmar, retratar, esculpir o a parlar de l'admiració pel cos masculí, molt més recte, com si aquests no fossin tan bells, tan dignes o tan interessants com ho són els cossos femenins. Una prova d'això mateix és, per exemple, que el nu masculí als museus a la Diputació de Barcelona representa un 25,86% mentre que el de les dones és del 74,14%.⁸

⁸ "L'home nu. Tot despullant els arquetips de la masculinitat", *Oficina de Patrimoni Cultural de l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona*.

Al començament d'aquest treball ja la citàvem, però l'any 1975 Laura Mulvey ja donava una resposta de per què el cinema no vol retratar els homes i és perquè el sistema no vol ni pot retratar-se a ell mateix perquè no s'agrada, perquè el cinema està fet pels homes cisheterosexuals cap als homes cisheterosexuals. L'única imatge de l'home nu que ven el cinema és aquella amb què pot mostrar els arquetips de la masculinitat, és a dir, enviar el missatge del que és i del que hauríem d'esperar que fos un home (tret de certes excepcions).

És ben cert que els cossos de Javier Bardem, Antonio Banderas, Tom Hardy, Michael Fassbender, Daniel Craig, Viggo Mortensen, Christian Bale i molts altres que s'han mostrat nus i que hem anat mencionant al llarg del treball els podríem considerar bells aplicant l'estètica clàssica de la perfecció i la simetria. Fins i tot, hi podríem incloure un madur Harvey Keitel, però *el objetivo real no es reproducir el cuerpo desnudo, sino imitar la concepción de algunos artistas sobre lo que debe ser el cuerpo humano*. Objectivament, els seus cossos estan ben dotats: generalment són joves adults, forts, alts, amb faccions marcades, blancs occidentals, normatius... I amb això s'està marcant quina ha de ser la materialització de la masculinitat: mascles potents i virils, violents i forts, amb una libido elevada i gairebé sense sentiments o incapaços d'exterioritzar-los. Encara que això ara està canviant i ja comencen a mostrar-se nous models de masculinitat, tots som esclaus encara d'aquest constructe, dominant fins i tot el nostre gust per les coses i propiciant que associem aquests estereotips amb la perfecció, la bellesa i la moralitat.

Això explicaria parcialment el perquè aconseguim trobar una mena d'harmonia dins el caos a films com *Trainspotting*, *Hunger*, *Bronson*, *Eastern Promises*, *Saló*, *Shame*, *Irreversible* o *American Psycho*. El dolor, la violència i la lluita s'obren pas en la pell i la carn dels personatges, però aquests plans estan compostos per aquestes encarnacions de la masculinitat tradicional que respecten els cànons socials de bellesa, pel que qualsevol horror sempre comptarà amb almenys un element bell. Però d'aquí en sorgeix una altra qüestió: entenem la lletjor com l'altra cara de la moneda de la bellesa? Pel que fa Umberto Eco, no la veu com a tal, ja que *es relativamente fácil ponerse de acuerdo sobre la expresión de lo bello, y la*

*fealdad no debe leerse solo como 'el infierno de la belleza'. Al contrario, la fealdad tiene sus propios cánones y una complejidad peculiar*⁹.

Plató ja expressava la seva opinió sobre la lletjor a la *República*, tot dient que *la falta de gracia, de ritmo y armonía se hermanan con el lenguaje grosero [...] a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter [...] Y al que no sea capaz de ello (de hacer imágenes de buen carácter) no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado*, i no és habitual que el cinema o fins i tot la societat senti empatia amb el que s'anomena "lleig".

La lletjor no ha de ser necessàriament l'antítesi de la bellesa, si no simplement és una altra manera de descriure la realitat d'un objecte. Ser l'antítesi implicaria, per exemple, no tenir ni equilibri ni simetria i aquestes qualitats poden donar-se a alguna cosa horrible. Diríem llavors que allò lleig és tot allò que no proporciona plaer? És més probable, però aquí ja entraria la noció intel·lectual del gust, ja que una persona pot sentir plaer o sentir-se atreta per allò denominat "lleig". Llavors com podem veure "bellesa" en allò "lleig"? Sentint-la com allò interessant segons allò sublim, com bé reflexiona Schopenhauer: *Entiendo bajo este nombre (lo interesante) aquello que estimula la voluntad porque le concede una satisfacción inmediata. Así como el sentimiento de lo sublime nace de la contemplación de una cosa francamente opuesta a la voluntad, [...] lo bello, por el contrario, hace que el hombre descienda de ese estado de contemplación pura*¹⁰.

Recordem que allò sublim, pels empiristes, no és només un plaer que vessa l'ànima, és també sentiments interns de terror i dolor exacerbats. Per tant, si fem una lectura de les imatges a partir d'aquest concepte, podem dir que hi ha una bellesa terrorífica als abusos dels feixistes de *Saló*, o al ganivet clavat a l'ull del mafiós a *Eastern Promises*, o a la sang després de la lluita de *Bronson*, o a la cara quasi cadavèrica d'un Michael Fassbender a terra mig inconscient a *Hunger*, o a l'esbojarrada escena inicial d'*Irreversible* a les cambres fosques d'homosexuals vistes amb una càmera que va girant, entre altres. Inicialment, no diríem que

⁹ ECO, UMBERTO: *Historia de la fealdad*. Random House Mondadori. Barcelona, 2007

¹⁰ SCHOPENHAUER, ARTHUR: *El mundo como voluntad y representación*. Aguilar. Buenos Aires, 1960.

cap d'aquestes escenes guarden res bell en si mateixes, sinó tot el contrari, arribant a transmetre'ns fàstic, però a través de la contemplació que podem arribar a una comprensió d'aquesta lletjor sublim. A més, aquesta lletjor, en sinergia amb el seu discurs de fons i a la forma en què es mostren, té com a resultat una sensació colpidora i devastadora, perquè que una escena sigui impactant o horrible no implica que no hi hagi una bellesa no convencional en les seves formes.

En tot cap, crec que hauríem de canviar la nostra mirada com a espectadors davant d'una dona nua i davant d'un home nu. De la mateixa manera que som diferents en molts aspectes, també és diferent la nostra bellesa, per tant, ha de ser diferent el filtre que apliquem durant la contemplació. Però és encara més important que la nostra mirada canviï sobre el que comprem que és un home i el que és una dona, ja que això ho canvia tot: no hi ha estereotips de masculinitats, no hi ha cànons de bellesa preestablerts, només el nostre propi gust i la nostra identitat.

Aleshores, sobre això últim, he cregut adient introduir una classe d'homes, a tall de pinzellada, ja que l'extensió d'un TFG no permet extendre's en excés, normalment relacionats amb allò lleig, amb allò prohibit i, fins i tot, amb allò aberrant i anti-natural com també van arribar a ser els homosexuals en el seu moment: l'home trans.

Aquest treball, per damunt de tot, intenta parlar de la bellesa en els cossos dels homes i els homes trans són això: homes. No parlar d'ells seria excloure'ls i seria invisibilitzar-los encara més del que estan. Llavors, la investigació sobre pel·lícules en què els homes trans es mostrin completament nus no ha estat materialment profitosa, ja que no hi ha pràcticament res.

L'únic projecte explícitament sobre el nu masculí trans ha estat *Naked Man*, del mexicà Bruno Garcia. Aquest llibre retrata, a través de la fotografia, la bellesa de vuit cossos de nois a manera de celebració de la seva visibilitat i els convida a explicar quina és la seva relació amb els seus cossos, independentment de si havien dut a terme cirurgies, tractament hormonal o cap mena d'intervenció. Arran d'aquest projecte, el mateix autor ha realitzat un

documental anomenat *Terroristas de la masculinidad*, que neix de la qüestió de qui és la masculinitat?

Pel que fa a la resta de films sobre homes trans, han començat a sorgir films en què es tracta d'una forma més directa la realitat de no sentir-se identificat amb el gènere amb què s'associa a un quan neix, però sobta la poca quantitat de pel·lícules que abordin de forma directa l'home trans en comparació als films que parlen de les dragqueen o de les dones trans o, per exemple.

Malauradament, moltes pel·lícules no tracten directament la temàtica trans, sinó que fan aparèixer personatges amb aquesta identitat i molts cops ho fan a través de la comèdia i l'estereotipació del col·lectiu trans segons l'imaginari cisheteropatriarcal. Tot això, cal dir que dins l'espectre de la transsexualitat no només existeixen els homes i les dones trans, sinó també persones no binàries, agènere o genderfluid, i proposo deixar una línia d'investigació a partir d'aquest punt, ja que aquesta temàtica perfectament podria conformar un altre Treball de Final de Grau.

2.4. La mirada femenina sobre el nu masculí: existeix?

Durant el llarg de la història, el paper de la dona ha quedat relegat a un segon pla, sempre quedant darrere del paper i els èxits de marit o de l'home més proper a ella. Els àmbits de l'art i de la ciència han estat els que més han castigat a la dona, però mentre a la ciència la dona podia fer-se forat i mantenir-se amb moltes dificultats i pressions, a l'art era gairebé impossible. Com bé diu Laura Mulvey, *en un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre lo activo/masculino y la pasivo/femenino*¹¹, per tant, la dona en l'art mai podia ser pintora o escultora, perquè ella era l'objecte del desig, l'amant, la inspiració, la musa, i no hi havia espai per a l'objecte dins de la institució.

Podríem dir que passa el mateix en el cinema i, per aquest motiu, elles sempre han quedat apartades del sistema cinematogràfic i a ells se'ls encoratjava a filmar. D'aquesta manera es

¹¹MULVEY, LAURA: *Placer visual y cine narrativo*.

van anar construint els prototips de dona de l'imaginari cinematogràfic: la dona cruel, la dona que és mare i cuida de la casa perquè és la seva funció social, la dona que es troba en la cerca del príncep ideal, la dona heroïna i, sobretot, la dona que és objecte de desig.

Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Josef von Sternberg, Woody Allen, Lars von Trier, Stanley Kubrick, Paul Verhoeven i molts altres més directors homes han retratat el cos nu de la dona, però on són les dones? Com és la visió de la dona sobre el seu propi cos i sobre la resta de dones?

Francesca Woodman, Juno Calypso, Isabelle Wenzel, Maisie Cousins, Phebe Schmidt, Monika Mogi, Petra Collins, Pinar Yolaçan o Yvonne Todd són alguns nombres de dones que fotografien altres dones i amb elles mateixes, aportant la seva visió entre la dels homes que, conscient o inconscientment, objectiven el cos femení, sobretot quan el mostren nu. Tot i això, la llista de noms més interessants i reeixits de dones fotògrafes i cineastes la podríem reduir a sis: per una banda, Deanna Templeton, Marianna Rothen i Lina Scheynius pel que fa a la fotografia; i Chantal Ackerman, Carolee Schneeman i Barbara Hammer pel que fa a cineastes.

Sempre intento mencionar també la fotografia perquè, tot i no ser el mateix que el cinema, aquest és fill de la primera i, vulguem o no, la influència que exerceix encara avui dia sobre el cinema és molt interessant.

Primerament, Lina Scheynius marca molt clarament la diferència entre la lent d'un home i la lent d'una dona: la seva mirada és gairebé diària amb el que ella anomena 'diaris' i capta el seu món amb una llum i una atmosfera purament intimista. Amb el seu treball de l'observació del cos podríem arribar a pensar que objectiva els cossos, perquè el centre de contemplació és el cos nu de la dona, però tot el contrari. Les seves fotografies són autoretrats i retrats de persones reals als quals els assigna la màgia de la imperfecció (fig. 41-43). Quan mostra el cos nu, ho fa de forma pausada i respectuosa, ja que la voluntat principal del seu treball és eliminar la mirada cap a les dones com un objecte.

Després, el treball de Deanna Templeton tracta de captar els cossos en moviment. Així ho va fer amb uns amics submergits dins d'una piscina completament nus i privats de rostre (fig. 44-45), fent-los tant impersonals com personals, perquè una d'aquelles persones podríem ser qualsevol de nosaltres. D'aquesta manera, tracta els cossos amb una suavitat gairebé en suspensió, realment com quan estem nedant a sota de l'aigua.

El treball de cap de les tres estan enfocats als homes però, fruit de la seva exploració dels cossos, no poden evitar fer-los ser part del seu treball, ja sigui Scheynius amb les fotografies íntimes de la seva parella i ella com amb els amics de la Deanna que es troben sota l'aigua. Llavors, el treball de Marianna Rothen és el que, potser, podria ser més curiós: inicialment, el seu treball negava qualsevol participació masculina però, finalment, al seu treball *Mail Order* ha decidit fer-ho perquè era necessari dona'ls-hi una dimensió femenina. És aquí on radica l'originalitat del seu treball: retrata situacions quotidianes però l'home no és un home, sinó un maniquí masculí, a manera de representació del que fan sentir els homes amb les seves fotografies de dones, que elles són simples nines inflables (fig. 46-47).

Després, ja entrant en matèria de cinema, destaquen una sèrie de dones que, ja no només és perquè la qualitat del seu treball és excepcional, sinó perquè van suposar ser pioneres i trencadores amb certs tabús socials, com és el cas de Barbara Hammer i Carole Schneemann.

Hammer és reeixida sobretot per ser pionera en mostrar relacions lèsbiques al cinema amb la seva obra *Dyketatics* (1974), on fa palès de la importància del cos femení en el seu treball, associant-lo amb arbres i fruites (fig. 48-49). Contemporàniament, Carole Scheemann desenvoluparà discursos sobre el cos, la sexualitat i el gènere, investigant sobre les tradicions visuals i el cos de l'individu amb relació a les entitats socials.

Scheemann sobretot marca diferències entre les percepcions d'homes i dones sobre els altres cossos i fa servir el seu propi cos, per exemple, mantenint relacions sexuals a *Fuses* (fig. 50) per tal de saber si la representació de la dona en els seus propis actes sexuals era diferent de la pornografia i l'art clàssic. D'aquesta manera, la directora va crear una peça lliure de fetitxismes i sense que la dona pateixi cap mena de cosificació pel seu cos.

Amb similituds a Scheemann, Chantal Akerman també aborda la sexualitat de les dones, tot i que aquesta amb una obra gairebé amb absència de trames i moltes elipsis, generant la sensació que podem travessar fàcilment la barrera entre allò real i allò fantàstic.

Totes sis tenen en comú que el seu treball no busca referir-se a la dona com allò perseguit o reprimit, sinó que vol que les dones s'expressin sexualment i siguin lliures sense el pes de sentir-se un objecte al qual es pot jutjar i classificar, i això ho fan amb un treball on no amaguen res i obtenen obres plenes d'intimitat, expressivitat i rigor. Però ara queda la pregunta més important: on és el punt de vista de la dona sobre l'home nu al cinema?

Tot i que a partir dels anys 90-2000 la freqüència del nu integral masculí pateix el seu punt àlgid i va augmentant, és una mica complicat encara confirmar si finalment el punt de vista de les dones s'ha establert a la gran pantalla o si es troba en vies de fer-ho. A poc a poc, la mirada femenina va introduint-se i agafant importància dins del món del cinema, però encara és una vessant artística molt dominada pels homes i, com a resum del qual postula Mulvey, en molts casos, les dones també som víctimes encara d'aquest punt de vista masculí que tenim tan normalitzat, ja que mai hem conegut cap altre. Per tant, es podria comentar que el punt de vista femení encara no existeix com a tal perquè, tot i que sigui una dona la que mira i grava, generalment ho fa amb els ulls d'un home.

A conseqüència d'això, de la mateixa manera que a l'home no l'interessa retratar-se a ell mateix majoritàriament, a les mateixes dones tampoc els interessa retratar el cos de l'home i troben en el treball del seu propi cos i de les seves semblants una zona de treball on sentir-se còmodes i on poden enviar missatges reivindicatius i polítics arran de la lluita feminista. És per aquest motiu que encara queda molt de treball a realitzar en aquest aspecte.

Cal recordar, però, l'existència de la pornografia feminista, que no cinema eròtic feminista. D'alguna manera, aquest gènere suposa un avanç en la visió no objectivada de la dona ni de ningú, ja que *la pornografia feminista, es el producte audiovisual que presenta el sexe de forma explícita buscant la excitació de su espectador a través de la representació*

igualitaria de todas las personas implicadas, independientemente de su género. Tot i això, el gènere porno no s'ha volgut explorar en deteniment per a aquest treball, ja que és un gènere tan extens, amb un estil cinematogràfic molt específic i que aborda tants debats i dilemes que, d'haver-lo inclòs, s'hagués sobrepassat excessivament l'extensió que pot abastar un Treball de Fi de Grau.

En tot cas, com ja dèiem, la fotografia és la mare del cinema, i si en l'àmbit de la fotografia ja s'està duent un cert apropament al retrat masculí, bé sigui amb voluntat artística o bé política, ja és un pas molt important. Amb el temps, si seguim per aquest camí d'exploració dels cossos, dels gèneres, de les formes i de les lluites contra els estereotips i els tradicionalismes, no seria estrany que aquest punt de vista femení sobre l'home acabés d'arribar de forma definitiva i assentada al cinema convencional per fer front a tota la tradició cisheteropatriarcal anterior i als constructes socials que promulga.

3. MARC EXPERIMENTAL

Com s'ha comentat a l'apartat de metodologia al començament d'aquest treball, el marc experimental d'aquest TFG ha consistit en la realització d'un projecte audiovisual. Per una banda, s'ha realitzat un projecte fotogràfic en digital (*veure Annex III*) i, per una altra, una petita peça audiovisual amb vídeos del dia de la sessió i fragments d'àudio d'una entrevista realitzada per telèfon durant el confinament al model masculí.

Inicialment, aquesta part experimental estava pensada com un projecte fotogràfic tradicional. Volia començar a experimentar seriosament amb analògic i intentar fer una fotografia intimista de diferents homes nus prenent Ralph Gibson, Saul Leiter o Lina Scheynius com a referents i així aportar la meua visió com a dona sobre el cos nu de l'home. Tot i això, m'he vist obligada a repensar i donar una perspectiva nova del que anava a ser el projecte davant les dificultats que he tingut.

Per una part, dificultats per trobar un voluntari que no es negués inicialment a posar davant la càmera o que finalment no es fes enrere quan ja estava tot pactat. Per una altra, amb la crisi de la Covid-19, impeding quedar i fer més fotografies i gravacions al model, ja que va decretar-se el confinament poc després d'una primera sessió fotogràfica de prova perquè el model veiés el que es volia fer i ell estigués més còmode i confiat per a la següent vegada que ens veiéssim, amb una sessió molt més mesurada, organitzada i profitosa.

Aleshores, la intenció final d'aquest experiment, a banda de donar la meua visió femenina del cos de l'home a través de les fotografies i les imatges enregistrades, és intentar anar a l'altra posició: distanciar-se de saber què interessa o què vol mostrar un director o directora per tal d'oferir un diàleg entre la part teòrica (darrere la càmera) i la part experimental (davant la càmera). D'aquesta manera, la part experimental consisteix també a explorar com es poden arribar a sentir els mateixos homes que no pertanyen al món de l'art quan se'ls proposa un projecte així, ja que els models o els actors ja estan acostumats a posar i a comunicar amb el seu cos.

No volia córrer a la via fàcil, que és trobar gent disposada a ajudar-me perquè s'hi dedica professionalment. Volia intentar crear des de zero i donar veu i estudiar una altra part dels homes que no es troben acostumats a treballar amb els seus cossos d'aquesta manera, ja que són el veritable reflex de les pressions socials. A més a més, volia trobar gent amb la qual jo tenia cert vincle afectiu per dos motius: el primer i més important, perquè aquest vincle fos palpable a les fotografies; i el segon, perquè el fet de ser gent de fora d'aquest món artístic generava la incertesa de si accedirien o no, i amb una persona que ja coneixes tot és més senzill, podent així estudiar millor els seus comportaments, tant si accedien a ajudar-me com si no.

La meva voluntat, finalment, era analitzar com se senten quan es troben davant de la càmera o en el moment de decidir si volen o si poden participar en un projecte audiovisual exhibint-se, per tal de descobrir si no només és la falta d'interès d'alguns directors o fotògrafs la que porta a no retratar tant l'home en relació amb la dona, sinó si són els mateixos homes els còmplices involuntaris d'aquesta falta de retrat del nu masculí. Aquesta part experimental, aleshores, ha suposat explorar l'altra cara de la moneda, la que no està darrere de l'objectiu, i així aprofundir en el pudor i els tabús que la societat ens imposa i que, molts cops, ens fa esclaus de nosaltres mateixos, com bé ve a mostrar-se a *Shame* de Steve McQueen amb la culpabilitat i la moralitat nord-americana davant l'elevada libido del protagonista.

Totes les fotografies del projecte es troben a l'Annex III d'aquest treball. La peça audiovisual està penjada a la plataforma Vimeo en el següent enllaç: <https://vimeo.com/433129295>. També tot allò que està relacionat amb aquest treball es troba penjat a la corresponent carpeta a Google Drive.

4. CONCLUSIONS

Finalment, guiant-se pels objectius establerts a l'inici del treball, s'ha arribat a una sèrie de conclusions que són les següents:

Pel primer objectiu, entendre per què hi ha menys interès a retratar el nu masculí per sobre del femení, la conclusió ha estat que hi ha un interès menor perquè el cinema, com la resta d'arts, sempre ha estat majoritàriament fet per homes per a homes i a aquests els interessa el cos femení. A més a més, a pocs films podem dir sense cap mena de dubte que el nu de l'home sigui el centre de l'escena, sobretot si l'escena és de caràcter sexual. Normalment, és complement d'un altre element, com bé podria ser una dona nua, o conseqüència d'una altra situació que és veritablement la principal. Tot i això, s'ha descobert que el nu masculí no és un element tan oblidat a l'imaginari cinematogràfic com es pensava en un inici, sinó que cada vegada va més en augment i no necessàriament relacionat amb la sexualitat i l'erotisme.

Pel segon objectiu, conèixer quina és la finalitat de retratar el cos de l'home en els casos que si que es filma, la conclusió a la qual s'ha arribat és que respon a uns interessos socials, ja sigui per trobar un lloc on parlar de l'homosexualitat o bé per enviar el patró del qual s'espera dels homes occidentals i així perpetuar el cànon establert de la masculinitat. Aquest fet, però, mostra excepcions, com quan el nu es fa servir per encarnar una metàfora del dolor, les obsessions, l'efecte de les relacions de poder, etc. També cal dir com a conclusió per a aquest objectiu que l'interès pel nu dels homes trans sí ha coincidit amb el que es creia prèviament a la realització del treball: pràcticament no es retrata.

Pel tercer objectiu, descobrir com es filma el desig d'allò masculí i en què es diferencia del desig d'allò femení, les conclusions han estat una mica més difícils de definir. Primer de tot, cal dir que, en normes generals, el desig d'allò femení està directament vinculat al desig de l'home, ja que respon a l'imaginari general. Fins i tot, quan no hi ha homes a l'escena, molts cops el desig entre dues dones respon a la fantasia del desig de l'espectador o del director, com és el cas de *Blue is the warmest color* (2013). Aleshores, sobre com es filma el desig d'allò masculí hem de diferenciar dues manifestacions: la que es dona amb una dona, on el

desig es mostra sent l'home l'objecte actiu de la situació i la dona l'objecte passiu, com ja hem indicat anteriorment; i la manifestació que es dona amb un altre home, que es pot manifestar com una cosa clandestina i secreta, com una tensió que no s'acaba de materialitzar però existeix la voluntat i/o la fantasia, o com un desig amb càrrega negativa perquè és viscut en cambres fosques, locals de festa, en un context de consum de drogues, etc.

Pel quart objectiu, descobrir sota quin prisma entenem la bellesa i si aquesta visió d'allò bell és la responsable de percebre el nu com a poc interessant, la conclusió a què s'ha arribat és també una mica elaborada. A les societats actuals, entenem la Bellesa com un concepte subjectiu que es determina a partir dels nostres gustos o als gustos que ens han inculcat els dictàmens socials. Aleshores, com que la societat ens indica que la dona és l'encarnació de la bellesa i que és a ella a qui hem d'admirar i objectivar, el nu masculí queda relegat a un segon pla. Aleshores, la conclusió seria que no hi ha un prisma determinat, ja que aquest el marca la societat i va variant segons l'època i la cultura però, amb la concepció que les societats occidentals tenen ara mateix del que és o no és bell, el nu masculí sí queda com a menys interessant si s'ha d'escollir entre retratar a un home o a una dona.

Pel cinquè objectiu, trobar si existeix la visió femenina sobre el nu masculí, s'ha arribat a la conclusió que hi ha un interès latent que a poc a poc es va manifestant, però encara no hi ha conformada una visió pròpiament femenina sobre el cos de l'home. Això vol dir que, tot i haver-hi cada vegada més directores dones, la tradició i la societat les duu a repetir patrons i mirades masculines inconscientment. Així i tot, aquest fet està començant a canviar a causa de l'evolució de la mentalitat social i la pressa de consciència de la diversitat de gènere. Aleshores, ara mateix hi ha altres qüestions que s'està manifestant a través de l'art que semblen ser més importants i per aquests motius se'ls està donant més prioritat, com és per exemple desfer-se de l'estereotip de dona-objecte donant la nostra visió de dones sobre els nostres propis cossos.

5. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA:

- AGAMBEN, GIORGIO: *Desnudez*, Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2009.
- BURKE, EDMUND: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos. Madrid, 1987.
- CLARK, KENNETH: *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Ed. Alianza. Madrid, 1987.
- ECO, UMBERTO: *Historia de la belleza*. Editorial Lumen. Barcelona, 2004.
- ECO, UMBERTO: *Historia de la fealdad*. Random House Mondadori. Barcelona, 2007.
- EWING, WILLIAM A.: *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Siruela. Madrid, 1996.
- FONT, DOMÈNEC: *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2012.
- GUBERN, ROMÁN: *Historia del Cine*, Lumen. Barcelona, 1971
- HEGEL, FRIEDRICH: *Lecciones sobre la estética*. Akal. Madrid, 1989.
- HUME, DAVID: *La Norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. Valencia, 2008.
- HUME, DAVID: *Tratado de la naturaleza humana: ensayo para introducir el método del razonamiento experimental en los asuntos morales*. Espasa Calpe. Madrid, 1923.
- KANT, IMMANUEL: *Crítica de la razón pura*. Alfaguara. Madrid, 1978.
- KANT, IMMANUEL: *Crítica de la razón práctica*. Sígueme. Salamanca, 1997.
- KANT, IMMANUEL: *Crítica del juicio*. Espasa Calpe. Madrid, 1991.
- MULVEY, LAURA: *Placer visual y cine narrativo*
- PLATÓ: *Fedón; Fedro*. Alianza. Madrid, 1998.
- PLATÓ: *El banquete*. Alianza. Madrid, 1989.
- PLATÓ: *Diálogos*. Gredos. Madrid, 1981.
- PUJANTE, DAVID: *Un vino generoso. Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana*. Universidad de Murcia. Murcia, 1997.
- SANTIAGO, LUIS E.: *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Trotta. Madrid, 2004.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR: *El mundo como voluntad y representación*. Aguilar. Buenos Aires, 1960.

ANNEX

I. LLISTAT DE PEL·LÍCULES (per ordre cronològic):

L'Inferno (1911), Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini, Adolfo Padovan

Lot in Sodom (1933), James Sibley Watson, Melville Webber

Un Chant d'Amour (1950), Jean Genet

Blow-up (1966), Michelangelo Antonioni

Midnight Cowboy (1969), John Schlesinger

Teorema (1968), Pier Paolo Pasolini

Women in Love (1969), Ken Russell

The devils (1971), Ken Russell

Last tango in Paris (1972), Bernardo Bertolucci

Turks Fruits (1973), Paul Verhoeven

Saló (1975), Pier Paolo Pasolini

Novecento (1976), Bernardo Bertolucci

American Gigoló (1980), Paul Schrader

Laberinto de pasiones (1982), Pedro Almodóvar

A room with a view (1985), James Ivory

La ley del deseo (1987), Pedro Almodóvar

Maurice (1987), James Ivory

A fish called Wanda (1988), Charles Crichton

Las edades de Lulú (1990), Bigas Luna

Bad Lieunant (1992), Abel Ferrara

El detective y la muerte (1994), Gonzalo Suárez

The Pillow Book (1996), Peter Greenaway

Trainspotting (1996), Danny Boyle

Boogie Nights (1997), Paul Thomas Anderson

Love is the Devil (1998), John Maybury

Velvet Goldmine (1998), Todd Haynes

Segunda piel (1999), Gerardo Vera

American Psycho (2000), Mary Harron
Y tu mamá también (2001), Alfonso Cuarón
Irreversible (2002), Gaspar Noé
Young Adam (2002), David Mackenzie
Brokeback Mountain (2003), Ang Lee
Old School (2003), Todd Phillips
The Dreamers (2004), Bernardo Bertolucci
Eastern Promises (2007), David Cronenberg
Bronson (2008), Nicolas Winding Refn
Hunger (2008), Steve McQueen
Shame (2011), Steve McQueen
Sergeant Slaughter, my big brother (2011), Greg Williams
Savages (2012), Oliver Stone
Terroristas de la Masculinidad, (2019), Bruno Garcia

II. IMATGES DEL TEXT:

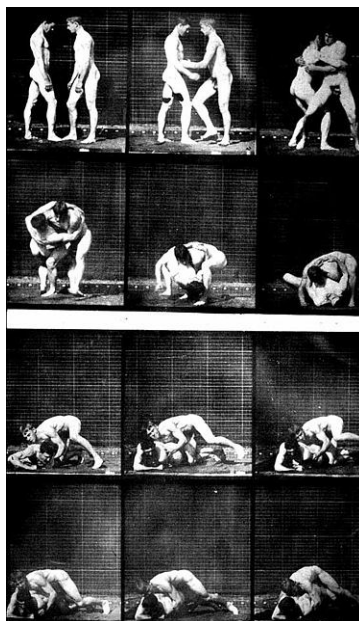


Fig. 1. Estudi del moviment, Eadweard Muybridge

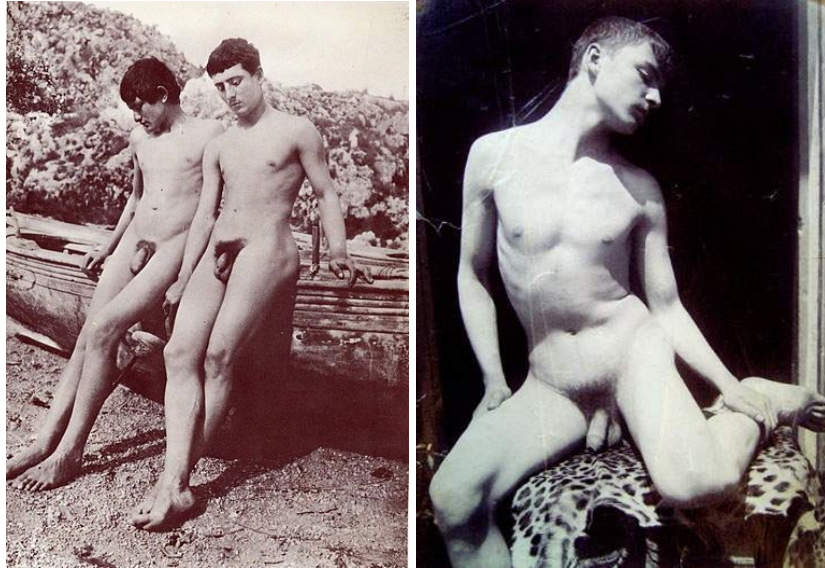


Fig. 2-3. Joves sicilians fotografiats per Wilhelm von Gloeden i Wilhelm von Pluschow.



Fig. 4. *Le Coucher de la Mariée* (1899)



Fig. 5-6. Hedy Lamarr a *Ecstasy* (1933)



Fig. 7. *L'Inferno* (1911)



Fig. 8. *Lot in Sodom* (1933)



Fig. 9. *It Happened One Night* (1934)



Fig. 10. *Tarzán de los Monos* (1932)

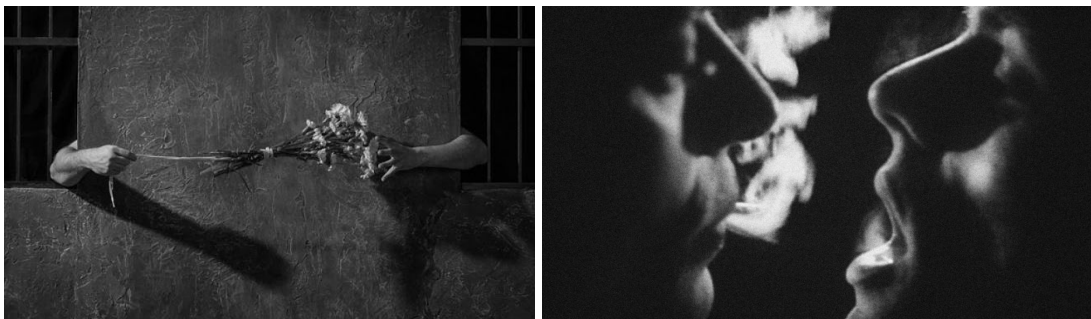


Fig. 11-13. *Un Chant d'Amour* (1950)





Fig. 14-21. *Turks Fruits, Women in Love, The Devils, Maurice, A Room with a view, Teorema i Novecento.*



Fig. 22-25. *Saló o los 120 días de Sodoma (1975)*



Fig. 26-27. *Laberinto de Pasiones* (1982) i *La Ley del Deseo* (1987)



Fig. 28. *Las edades de Lulú* (1990)



Fig. 29. *Segunda piel* (1999)



Fig. 30. *Brokeback Mountain* (2003)



Fig. 31. *American Gigolo* (1980)



Fig. 32-33. *Glutis en Terminator* (1984) i *Universal Soldier* (1992)



Fig. 34-37. *Ewan McGregor*



Fig. 38. *Tom Hardy*



Fig. 39-40. *Michael Fassbender*

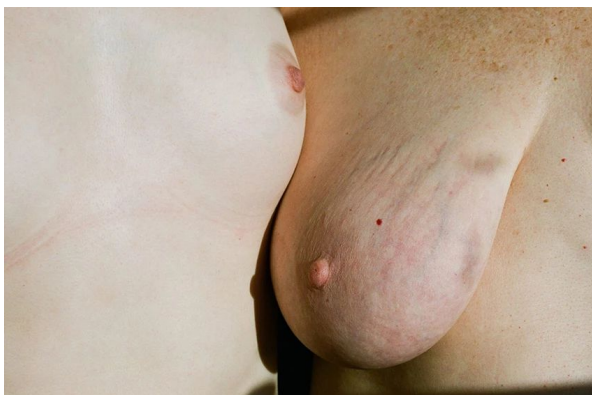


Fig. 41-43. Treball de Lina Scheynius.



Fig. 44-45. *Swimming Pool*, Deanna Templeton



Fig. 46-47. *Mail Order*, Marianna Rothen



Fig. 48-49. *Dyketactics* (1974)



Fig. 50. *Fuses*

III. PROJECTE FOTOGRÀFIC PROPÍ:

