



**LA COSIFICACIÓN SEXUAL DEL CUERPO FEMENINO: UN
ESTUDIO EMPÍRICO SOBRE LA INTERACCIÓN CON EL
DESNUDO A TRAVÉS DEL PERFORMANCE ART**

***THE SEXUAL OBJECTIFICATION OF THE FEMALE BODY: AN
EMPIRICAL STUDY ON THE INTERACTION WITH THE NUDE
THROUGH PERFORMANCE ART.***

Autora: Elena Vázquez Gomis

Tutor: Dr. Florentino Moreno Martín

Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en Psicología Social

Universidad Complutense de Madrid

Curso Académico 2021-2022



DECLARACION DE NO PLAGIO

D./Dña. Elena Vázquez Gomis con NIF 05444891D

estudiante de Máster Universitario en Psicología Social de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, curso 2021 /2022 como autor/a de este documento académico titulado: **LA COSIFICACIÓN SEXUAL DEL CUERPO FEMENINO: UN ESTUDIO EMPÍRICO SOBRE LA INTERACCIÓN CON EL DESNUDO A TRAVÉS DEL PERFORMANCE ART** y presentado como Trabajo Fin de Máster, para la obtención del título correspondiente, cuyo tutor es Florentino Moreno Martín

DECLARO QUE:

El Trabajo de Fin de Máster que presento está elaborado por mí, es original, no copio, ni utilizo ideas, formulaciones, citas integrales e ilustraciones de cualquier obra, artículo, memoria o documento (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía. Asimismo, no he hecho uso de información no autorizada de cualquier fuente escrita, de otra persona, de trabajo escrito de otro o cualquier otra fuente.

Soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

En Somosaguas, a 7 de septiembre de 2020

**VAZQUEZ
GOMIS**
Fdo.: **ELENA -
05444891D**

Firmado
digitalmente por
**VAZQUEZ GOMIS
ELENA - 05444891D**
Fecha: 2022.09.07
14:20:28 +02'00'

Esta DECLARACION DE ORIGINALIDAD debe ser insertada en primera página de todos los Trabajos Fin de Máster conducentes a la obtención del título.



ANEXO II: COMPROMISO DEONTOLÓGICO EN CASO DE TRABAJOS QUE REQUIERAN PARTICIPANTES HUMANOS

D./Dña. Elena Vázquez Gomis con NIF 05444891D, estudiante del Máster Universitario en Psicología Social en la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid en el curso 2021-2022, como autor/a del trabajo de fin de máster (TFM) titulado **LA COSIFICACIÓN SEXUAL DEL CUERPO FEMENINO: UN ESTUDIO EMPÍRICO SOBRE LA INTERACCIÓN CON EL DESNUDO A TRAVÉS DEL PERFORMANCE ART** y presentado para la obtención del título correspondiente, cuyo/s tutor/ es/son: Florentino Moreno Martín

ME COMPROMETO A:

1. Asegurar la confidencialidad de la información obtenida, tratándola y custodiándola conforme a la legislación vigente.
2. No utilizar la información obtenida con fines ajenos a este trabajo y no cederlos a terceras partes salvo que el interesado lo haya autorizado expresamente por escrito.
3. Respetar las normas éticas marcadas por el Código Deontológico del Colegio Oficial de Psicólogos y por las Sociedades Científicas de Psicología.

Márquese en caso de que el TFM incluya una investigación en la que el estudiante recoja datos de participantes humanos. ADEMÁS, ME COMPROMETO A:

4. Informar a los participantes de manera clara acerca de los objetivos generales del estudio, de la naturaleza y duración de los procedimientos a los que van a someterse y de los posibles efectos secundarios o complicaciones que pudieran derivarse de su participación.
5. Responder satisfactoriamente a todas las preguntas que los participantes crean conveniente hacer sobre el estudio.
6. Informar a los participantes acerca de su derecho a declinar participar en el estudio y a abandonarlo una vez que éste se haya iniciado sin tener que dar explicaciones y sin que tenga ninguna consecuencia de ningún tipo.
7. Asegurar el carácter voluntario de la participación en el estudio y recabar el consentimiento informado por escrito de cada participante (o su tutor legal). En el caso de estudios de encuesta con muestras completamente anónimas no será imprescindible recoger el consentimiento por escrito.
8. Recabar sólo la información personal estrictamente necesaria para el desarrollo de la investigación y hacerlo manteniendo el anonimato de los participantes siempre que sea posible.

En Madrid, a 7 de septiembre de 2022

VAZQUEZ
GOMIS ELENA
- 05444891D

Fdo.:

Firmado digitalmente por
VAZQUEZ GOMIS
ELENA - 05444891D
Fecha: 2022.09.07
23:20:53 +02'00'

Esta DECLARACIÓN debe ser insertada en primera página de todos los TFM de la Facultad de Psicología conducentes a la obtención del Título, que incluyan participantes humanos.

Agradecimientos

A Ita y a Miguel por haber colaborado en este estudio sin más recompensa que los aprendizajes compartidos. Por haberos implicado tanto y haber puesto vuestro tiempo y, sobre todo, vuestro cuerpo para sacar este estudio artístico y psicosocial adelante. Por haber creado juntas una pieza artística y haberme permitido explorar a través de ella.

A Carlota y a Moon por documentar la pieza con tanta profesionalidad, porque el producto artístico y social que ha nacido de esta performance no habría existido sin vosotras.

A Elena, Paula, Laura, Claudia, Laura y Clara por haber estado conmigo en todas y cada una de las etapas de este Trabajo de Fin de Máster. Gracias por haberme acompañado hasta Alicante y haber colaborado en la producción y ejecución de esta pieza.

A todas las personas que me han apoyado durante el proceso y, en especial a Florentino por alentar cada una de las ideas que hasta a mí me parecían difíciles de materializar, por haber formado parte de este pequeño proyecto y hacerlo posible.

Índice

1. Introducción	3
1.1. El cuerpo construido: género e identidad	3
1.2. El cuerpo representado: desnudez y desnudo	5
El cuerpo femenino representado como objeto de deseo en el arte clásico	6
1.3. El cuerpo percibido en la era de la dominación masculina	7
La cosificación sexual femenina	8
1.4. El cuerpo en la interacción social	9
1.4.1. Interacción social con el desnudo en el Performance Art.....	11
1.4.2. El estudio de la cosificación sexual en el marco de la interacción social.....	13
2. Objetivos e hipótesis de partida	16
3. Metodología	18
3.1. Diseño	18
3.2. Participantes.....	18
3.3. Procedimiento	18
3.4. Instrumentos	20
3.5. Análisis de datos	23
4. Resultados	24
4.1. Estado emocional frente al desnudo femenino y masculino.....	25
4.1.1. Nivel de incomodidad frente al desnudo femenino y masculino	25
4.1.2. Emociones evocadas por el desnudo femenino y masculino	26
4.2. Percepción del desnudo femenino y masculino.....	28
4.3. La interacción con el desnudo femenino y masculino.....	33
4.3.1. Diferencias generales en la actuación de la audiencia	33
4.3.2. La cosificación del desnudo femenino y masculino	35
4.3.3. La necesidad de cuidado frente al desnudo femenino y masculino	36
4.4. La intersubjetividad a través de la mirada	38
5. Conclusiones y discusión.....	42
6. Referencias Bibliográficas	51
7. Anexos	55

Resumen

El objetivo de la presente investigación es analizar el fenómeno de la cosificación sexual de las mujeres a través del estudio de la interacción diferencial con el desnudo femenino y masculino en el Performance Art. De este modo se examina la influencia de (1) los atributos físicos, significados socialmente, del cuerpo de las mujeres, (2) el género del espectador y (3) la expresión no verbal basada en la mirada en la cosificación sexual femenina. Para llevar a cabo el estudio empírico se diseñó *ad hoc* la Performance *Cuerpos en Observación* a la que acudieron 21 asistentes que configuraron la muestra de la investigación. Se examinó información de naturaleza cognitiva, comportamental y afectiva mediante una metodología mixta (cuantitativa y cualitativa) basada en la triangulación de métodos de investigación. Los análisis revelaron que (1) la interacción con el cuerpo femenino, en la que aparecieron con más frecuencia conductas de cosificación, daba lugar a experiencias subjetivas, de participantes y artistas, vinculadas en mayor medida con la instrumentalización, (2) tanto la vivencia como el comportamiento de los asistentes indicaban que los hombres, como observadores, son más proclives a cosificar sexualmente el cuerpo de las mujeres y (3) la conducta de los asistentes no presentaba alteraciones independientemente de que los ojos de la artista se mantuvieran cerrados o abiertos. Derivado de lo anterior, se demuestra la influencia del género construido en la cosificación sexual de las mujeres pero no así de la mirada como elemento humanizador.

Palabras Clave: Cosificación sexual, cuerpo femenino, Performance Art.

Abstract

The objective of this research is to analyze the phenomenon of the sexual objectification of women through the study of the differential interaction with female and male nudity in Performance Art. In this way, the influence of (1) the physical attributes of women's bodies, (2) the gender of the spectator, and (3) the non-verbal expression based on the gaze on female sexual objectification is examined. In order to carry out the empirical study, the Performance *Cuerpos en Observación* was designed *ad hoc* and attended by 21 participants who made up the research sample. Information of a cognitive, behavioral, and affective nature was examined using a mixed methodology (quantitative and qualitative) based on the triangulation of research methods. The analyses revealed that (1) the interaction with the female body, in which objectifying behaviors appeared more frequently, gave rise to subjective experiences of participants and artists, linked to a greater extent with instrumentalization, (2) both the experience and the behavior of the participants indicated that men, as observers, are more prone to sexually objectify women's bodies, and (3) the behavior of the participants did not show alterations regardless of whether the artist's eyes were kept closed or open. Derived from the above, the influence of constructed gender in the sexual objectification of women is demonstrated, but not the influence of the gaze as a humanizing element.

Keywords: Sexual objectification, female body, Performance Art

1. Introducción

El presente estudio se sustenta en la premisa de que el cuerpo femenino, construido, representado, percibido e insertado en el marco de la interacción social es cosificado sexualmente y reducido a sus atributos físicos como resultado de la socialización diferencial basada en el género. Por ello, es necesario abordar los factores construidos en la práctica interactiva que median la relación y el trato del desnudo femenino en comparación con el masculino. Y, asimismo, parece oportuno explorar la función del arte en la creación de imaginarios colectivos en torno a la corporeidad, incidiendo en una práctica artística como la del Performance Art como espacio de ruptura de la interacción social tradicional en el que se favorece el estudio de la relación con el cuerpo. Para este fin, se puso en marcha una investigación empírica cuasiexperimental, que permitió el análisis real de la cosificación sexual diferencial en función del género, basada en la creación de una pieza performativa en la que se expusieron los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer a una audiencia que podía interactuar con ellos como conviniese.

En consecuencia, una revisión de la literatura que fundamente teóricamente el estudio requiere de la profundización en cuatro procesos vinculados a la corporalidad que inciden directamente en la interacción con el desnudo.

En primer lugar, en *El cuerpo construido* se comienza abordando el papel del cuerpo fisiológico y la carga simbólica que posee en función del contexto sociocultural, haciendo hincapié en la construcción social del género a partir del cuerpo sexuado.

Posteriormente, a través de *El cuerpo representado* se aborda la distinción entre desnudez y desnudo separando las esferas de lo privado y lo público en las que el cuerpo se posiciona. Por ende, se desarrolla la representación artística del desnudo femenino y masculino como manifestación pública del cuerpo y el tratamiento de la mujer-objeto en el arte clásico.

Las atribuciones sociales que median en la percepción del cuerpo basado en el género se exploran en *El cuerpo percibido*, haciendo especial hincapié en el fenómeno de la cosificación sexual de las mujeres.

Por último, se ahonda en el terreno de la interacción social observador-observado a través del marco teórico del Interaccionismo Simbólico y el modelo dramaturgico de Goffman (2001) para comprender las dinámicas interactivas entre los individuos y, más concretamente, las que suceden en el seno de la práctica performativa en el apartado dedicado a *El cuerpo en la interacción social*. Junto con lo anterior, se abordan los procesos interactivos que se producen en el seno de la cosificación sexual del cuerpo femenino.

1.1. El cuerpo construido: género e identidad

La vida social está compuesta de las experiencias individuales que convergen en la interacción entre las personas. En este sentido, la realidad simbólica –el lenguaje– y la realidad física –el cuerpo– se convierten en elementos imprescindibles de la socialización, siendo este último, el medio a través del cual se tramita una parte importante de la vida emocional. Por ende, el cuerpo posee un papel muy relevante en la actuación cotidiana de las personas (Goffman, 2001).

Con base en la corriente del constructivismo social de autores como Goffman (2001) o Foucault (2007), el cuerpo se construye socialmente, convirtiéndose en el punto de partida de la cultura y, en consecuencia, de todas las prácticas cotidianas y sexuales que se producen y reproducen en su seno. Por consiguiente, al hacer referencia al cuerpo se alude a una entidad biopsicosocial de carácter simbólico en la que se significan los atributos físicos, los deseos, las sensaciones o la propia corporalidad.

Siguiendo esta línea argumental, Mary Douglas (1988) estableció la existencia de dos cuerpos: el “cuerpo físico” y el “cuerpo social”. De manera que el segundo restringe el modo de percepción del primero. Por lo que las propiedades fisiológicas del cuerpo se convierten en el principio básico de la cultura, la cual las traduce en símbolos significativos. Esta idea deriva en que el cuerpo es un medio de expresión altamente controlado y mediatizado por la cultura debido a que la situación social se manifiesta en el cuerpo y lo avoca a comportarse de formas concretas.

De la misma manera, Mauss (1979) estableció que, en función de la sociedad y el momento histórico en el que se inserte el cuerpo, se valoran unos comportamientos en detrimento de otros. En este sentido, estudió las técnicas corporales, es decir, los actos, gestos y movimientos del cuerpo, como medios que posibilitan que se naturalice y reproduzca la cultura a través de las prácticas sociales. Dichas técnicas corporales involucran, indudablemente, la dimensión del género que determina la forma de tipificar el cuerpo de las personas pudiendo así interpretar el terreno social (Foucault, 2007). Por lo tanto, el cuerpo es en sí mismo una construcción no significable antes de la marca de su género. En la misma línea, Pierre Bourdieu (2000) establece que lo que él denomina *habitus*, esquemas mentales y disposiciones corporales relativos a la percepción, apreciación y acción del terreno social en los cuerpos, se configuran, en su aspecto más primario, en la construcción del género.

A este respecto, Butler (2007) interpreta el género construido culturalmente como la serie de significados históricos, sociales y culturales atribuidos al cuerpo sexuado. En la misma línea, Simone de Beauvoir (2015) afirma que “no se nace mujer: llega una a serlo” declarando que el género es siempre una dimensión adquirida.

De hecho, los roles tradicionales vinculados a la identidad de género son articulados binariamente a partir de la diferencia sexual, convirtiéndose esta distinción en la base ideológica de los papeles asumidos por ambos géneros en la sociedad y, en consecuencia, de las disimilitudes en las relaciones de poder. En otras palabras, la masculinidad y la feminidad han sido construidas socialmente basándose en formas corporales opuestas a las que se han sumado diferencias en la gestualidad, el control emocional o una serie hábitos adquiridos socialmente (Serrano-Barquín et al., 2018). No obstante, esta asunción no ha tenido en consideración cuerpos no ajustados al régimen de la diferencia sexual, los cuales ponen de manifiesto la artificialidad de la construcción macho-hembra, ergo mujer-hombre (Preciado, 2003).

Así, las dimensiones básicas del género que se manifiestan en las prácticas sociales de los individuos son: la encarnación del género en cuerpos determinados, modelados subjetiva y socialmente; la modulación del género en función de los espacios y lugares en los que se desarrolla la producción social, y la simbolización y representación del género sentado mediante discursos vinculados a lo femenino y masculino (Bourdieu, 2007).

Por lo tanto, los individuos interiorizan los esquemas mentales de género a fin de filtrar y categorizar la vida social. Asimismo, dichas directrices se impregnan en el cuerpo, lo cual media en las actitudes y acciones corporales. Junto con ello, el género se traduce en una diferenciación social que da lugar a múltiples discriminaciones basadas en la jerarquización social, económica y jurídica de los seres humanos (Serrano-Barquín et al., 2018). A su vez, estas premisas conectan con lo postulado por Bourdieu (2000) al aludir a la violencia simbólica como el proceso de naturalización de las relaciones de poder que aparecen a partir de las cuestiones fundamentadas en el género.

Finalmente, con base en los teóricos previamente mencionados, el presente trabajo se constriñe al estudio de la influencia del cuerpo sexuado en la violencia ejercida hacia las mujeres en forma de cosificación. Por ende, el análisis desarrollado alude a las mujeres como resultado del cuerpo femenino y a los hombres en representación del cuerpo masculino. No

obstante, la focalización del objeto de estudio en los cuerpos cisgénero¹ de personas blancas no pretende negar ni invisibilizar la pluralidad de identidades vinculadas a la lógica de la violencia ejercida contra el cuerpo.

1.2. El cuerpo representado: desnudez y desnudo

En el desnudo, el cuerpo se significa entre lo natural y lo cultural puesto que, por un lado, se traduce en una exposición sin mediaciones pero, por otro, posee inevitablemente una gran cantidad de significados asociados. Así, el acercamiento a la naturalidad y verdad del cuerpo propiciado por el desnudo no es tal, debido a que se basa en una construcción social de la corporalidad que media entre la cultura y la naturaleza. Por ello, comprender el desnudo enmarcado en un contexto sociocultural implica analizar cómo se percibe la corporeidad y sus significados socialmente construidos. En este sentido, tal y como se ha mencionado previamente, lo corporal se manifiesta sujeto a una gran carga simbólica que determina cómo comprender el cuerpo y el modo de interactuar con él y a través de él con los otros (Mendiola, 2010).

Por consiguiente, los procesos de civilización han tenido un efecto directo en la forma en la que se percibe el cuerpo desnudo en la actualidad, estableciendo límites físicos que reducen la exposición de las funciones corporales tal y como se observa en la patente segregación sexual de baños, vestuarios, dormitorios, etc. De manera que, la vergüenza arraigada al desnudo y su correspondiente ocultación son elementos inminentemente ligados al proceso de erotización del mismo (Górnicka, 2016).

En la historia de la cultura occidental, la desnudez ha sido difícilmente disgregable del sexo y la sexualidad, y por ello se ha significado como algo indecente, obsceno o inmoral (Cover, 2003). Por lo que el pudor vinculado al desnudo es un constructo que emana de la interacción social y se basa en los principios y normas de una determinada sociedad. Así, el pudor se vincula a aquellas partes del cuerpo asociadas a una expresión de vergüenza dentro del marco cultural e histórico que particulariza lo que se puede o no mostrar (López Hernández, 2017).

Por tanto, la censura hacia la condición desnuda del cuerpo contribuye a la definición de lo íntimo y colectivo demarcando los límites entre lo privado y lo público. Mientras que lo público pertenece a los demás, ya que se realiza en su presencia y se requiere de su participación en la relación en cuestión, lo privado e íntimo es propio y personal, esto es, pertenece exclusivamente al individuo (Castilla del Pino, 1998).

Con base en lo anterior, cabe destacar la distinción establecida por Kenneth Clark (2006) entre la desnudez y el desnudo. La propuesta se basa en determinar la desnudez como el hecho de estar desposeído de ropas que cubren el cuerpo, de manera que esta acepción no estaría vinculada al mundo artístico o cultural, sino que se traduciría en un modo de presentarse en el espacio. Lo cual podría vincularse, primordialmente, a la esfera privada previamente mencionada. Por su parte, el desnudo se significa como construcción artística y pública al adquirir sentido en las formas de producir y exhibir el cuerpo sin ser recubierto. A este respecto, Berger (2000) concibe el desnudo, que no la desnudez, como una forma más de vestido.

En esta línea, en relación a la representatividad de la desnudez contemporánea, Elizabeth Grosz (2018) proporciona un medio útil para delimitar la legitimidad de la desnudez

¹ Hace referencia a personas que –en contraposición a las trans- se les asignó socialmente al nacer un género que corresponde con el sentido (Bodenhofer González, 2019).

bajo la mirada pública, sugiriendo así que el cuerpo desnudo es legitimado fundamentalmente a través de la mediatización de la desnudez en representaciones como el arte, la pornografía, la publicidad, los contextos cinematográficos y de ficción, etc.

Por ende, abordar el desnudo artístico implica conocer cómo la cultura dota de significados socialmente construidos al cuerpo. Es decir, analizar cómo el arte ha representado la corporalidad permite comprender, en cierta medida, la construcción intersubjetiva del significado atribuido al desnudo en la sociedad. Consecuentemente, se toma esta premisa como pilar fundamental del presente estudio empírico, centrado en la interacción real con el desnudo representado artísticamente.

El cuerpo femenino representado como objeto de deseo en el arte clásico

Mientras que en la Grecia Clásica se aporta una centralidad al desnudo a fin de acceder a la esencialidad de ser “hombre”, en el Renacimiento, la virtud y la belleza del desnudo femenino y masculino comienzan a aparecer en la producción pictórica determinando la normatividad de las representaciones. En este sentido, se ha de complementar la construcción social del desnudo con la dimensión de género, así como con la de clase y raza, de manera que, tal y como establece Berger (2000), el desnudo pictórico masculino suele enfatizar una acción o temática determinada, por lo que el desnudo no es el fin último de la pieza mientras que, en el caso del femenino ocurre lo contrario, la representación de la mujer se basa en la pasividad, la limitación del deseo y, en definitiva, la eliminación del sujeto para presentar el cuerpo de la mujer como objeto a disposición del hombre. Por ende, en el desnudo femenino, se explicita la forma en la que las diferentes partes del cuerpo de la mujer se despliegan ante el observador, generalmente masculino (Serrano-Barroquín, et al., 2018).

En consecuencia, a partir de una conceptualización dicotómica pero dependiente del género representado, se hace referencia a lo masculino como significante del tiempo, de la actividad, de la mente, mientras que lo femenino revela el espacio, el cuerpo, el alma. Así, el hombre es cuerpo en función de su racionalidad, concebido como movimiento y actividad y, en consecuencia, como expresión de tiempo. La mujer, en cambio, simboliza el espacio. Al igual que el espacio, es vista como pasiva y corpórea. Esto da lugar a una asociación cultural entre los espacios vistos y los cuerpos femeninos (Berger, 2000).

A este respecto, Laura Mulvey (1999) acuñó el término *mirada masculina* basada en el placer de observar a la mujer como imagen, siendo el hombre quién mira. Por ende, que una obra se haya construido bajo la mirada masculina significa que invita a su público a “ver” (ya sea de forma literal o figurada) a la mujer representada como un objeto sexual. En esta línea Luce Irigaray (2009) estableció que el privilegio de la mirada no se otorga de la misma forma en hombres y mujeres. Así, cuando el ojo domina, el cuerpo se mantiene desprovisto de su materialidad.

Siguiendo esta línea, Anne W. Eaton (2012) sostiene que el desnudo femenino en el arte occidental promueve la cosificación sexual y el placer erótico heteronormativo aumentando la desigualdad originada por el género. De modo que define el desnudo femenino como “el género de representación artística que toma como tema principal el cuerpo femenino sin ropa”. Así, el deseo sexual, tanto de los hombres como de las mujeres, además de los estándares de belleza, se configuran sobre la base de la subordinación de las mujeres en pro de la dominación del hombre.

A través de un análisis relacional de las cualidades de la cosificación de Nussbaum (1995) y Langton (2009)² con la representación del desnudo en el arte clásico, la autora desarrolla una exposición teórica sobre la cosificación de las mujeres en la pintura basada, entre otros elementos, en metáforas visuales (las obras establecen analogías entre las personas y los objetos a través de la similitud visual y la proximidad), la erotización de las violaciones, la sobredimensión o representación aislada de las zonas erógenas o la erotización de la pasividad, de la falta de poder y de autonomía.

En la misma línea, una revisión del desnudo femenino en el arte concluye con la premisa de que en la historia de la pintura clásica se ha representado el cuerpo femenino como expresión del poder ejercido sobre las mujeres. De manera que, a pesar de que el desnudo cumple diversas funciones en relación al contexto y momento histórico-social en el que se enmarca, establece un elemento común que deriva en que la identidad femenina es, en definitiva, objetivable (Val Cubero, 2001)³.

1.3. El cuerpo percibido en la era de la dominación masculina

Tal y como se ha desarrollado en las líneas precedentes, mientras que los hombres *poseen* un cuerpo, las mujeres *son* cuerpo. Por ello, el cuerpo femenino limita su existencia al discurso social en el que se evidencian las relaciones de dominación. De manera que la conceptualización del cuerpo femenino como espacio construido bajo la mirada del otro modifica la percepción social del mismo (Kubissa, 2015).

Asimismo, siguiendo a Bourdieu (2000), los cuerpos son percibidos basándose en la posición social desde la que se observan. Es decir, la percepción se produce desde el que domina hacia el que es dominado. En esta línea, la percepción dominante masculina crea el imaginario social a través del que se significa el desnudo femenino.

Derivado de lo anterior, el control social ejercido hacia el cuerpo femenino aparece en forma de normas sociales que indican a las mujeres cómo debe ser y funcionar su cuerpo y de qué manera comportarse a través de él. Sus cuerpos deben ser femeninos, bellos, *sexis* (pero no obscenos), puros (pero no puritanos), delgados (pero con curvas en los lugares adecuados), juveniles (si son adultas), maduras (si son adolescentes), vestidas a la moda y controladas (en su postura, comportamiento y apetito) (Chrisler y Johnston-Robledo, 2018).

Por lo que, en primer lugar, que el cuerpo femenino sea bello implica que es un cuerpo para ser observado, lo cual acaba traduciéndose en la definición de la mujer como objeto de uso fundamentalmente sexual, siendo directamente vinculada al deseo masculino. Pero, aún más allá, el cuerpo de la mujer se presenta como indefenso o vulnerable ante la sumisión al poder del patriarcado. En la misma dirección, se construye el modelo de hombre dominante y violento, que ha de erigirse como sexo fuerte, lo cual impacta en el imaginario colectivo vinculado a la violencia ejercida contra las mujeres en un afán de controlar sus acciones y su sexualidad (López Betanzos, 2022).

De modo que la masculinidad se asocia al poder ejercido mientras que la feminidad al dominio sometido. Esto se vincula directamente con el control emocional diferencial aprendido en el seno de la socialización basada en el género. Así, mientras que los atributos expresivos son asociados a lo femenino tales como la afectuosidad o el cariño, las características

² Véase más adelante el apartado *La cosificación sexual femenina* en el bloque 1.3.

³ Véase más adelante el apartado *Interacción social con el desnudo en el Performance Art* en el bloque 1.4.

instrumentales y la rigidez se relacionan con lo masculino (Castillo-Mayén y Montes-Berges, 2014).

En esta línea, citando a Ángeles Durán (1988), al atribuir al cuerpo normas sociales distintas para cada género, el cuerpo femenino se ha basado en su estética o fertilidad convirtiéndose, ante todo, en un cuerpo para los demás.

La cosificación sexual femenina

El movimiento feminista definió la cosificación sexual de las mujeres como el proceso mediante el cual se atribuye al sujeto una única función, la de depositar el deseo del otro, con base en una cualidad excluyente, el atractivo sexual. En otras palabras, la cosificación se produce cuando las partes del cuerpo o funciones de una persona se disocian de la misma reduciéndose a la condición de instrumentos (Bartky, 1990).

En la misma línea, dentro del marco desarrollado por Foucault (2007) relativo al poder ejercido sobre el cuerpo y la sexualidad, destaca el llamado *dispositivo de sexualidad* que alude a la jerarquía establecida en función del género, en la que la mujer se convierte en objeto erotizante a disposición de los hombres. Así, el discurso patriarcal reduce a las mujeres a objetos para la satisfacción del placer masculino ignorando otras cualidades y habilidades no vinculadas a esta cuestión (Cervantes-Herrera, 2017).

Por su parte, Martha Nussbaum (1995) definió la cosificación como el tratamiento de una persona como un objeto, identificando siete manifestaciones del fenómeno, es decir, siete actitudes y tratos comunes hacia los objetos y cosas que, cuando se aplican a una persona, se convierten en cosificación: la instrumentalidad (tratamiento del otro como herramienta para los propios fines), la negación de la autonomía (tratamiento del otro como carente de autodeterminación), la inercia (tratamiento del otro como carente de agencia y actividad), la fungibilidad (tratamiento del otro como intercambiable), la violabilidad (tratamiento del otro como algo que puede romperse), la propiedad (tratamiento del otro como algo que se posee) y la negación de la subjetividad (tratamiento del otro como algo cuyos sentimientos y experiencia no necesitan ser considerados). Dicha caracterización de la cosificación fue ampliada por Langton (2009), quien añadió otros tres elementos: reducción de la persona al cuerpo o a las partes del cuerpo; reducción del sujeto a la apariencia, y silenciamiento (tratamiento de una persona como si careciera de la capacidad humana de hablar).

Asimismo, la deshumanización (negación de rasgos de naturaleza humana) es un aspecto muy relevante en el proceso de cosificación. De manera que la objetivación sexual lleva a considerar a las personas como carentes de estados mentales y menos merecedoras de un estatus moral (Loughnan et al., 2010). Por ende, dicha deshumanización modela el tratamiento moral de los individuos, es decir, el grado en el que se considera que alguien es digno de un trato justo y, en consecuencia, no merece ser dañado (Loughnan et al., 2013).

Finalmente, la teoría de la cosificación de Fredrickson y Roberts (1997) es un marco destacado que recoge los puntos relevantes sobre cómo las experiencias de cosificación pueden dar lugar a consecuencias psicosociales negativas en las mujeres. De modo que los autores postulan que las experiencias de cosificación sexual pueden llevar a las mujeres a autocosificarse o a interiorizar la perspectiva del observador sobre su propio cuerpo. Esto se vincula a lo teorizado por Goffman (2006) sobre la influencia de las relaciones de desigualdad o dominación en la configuración del autoconcepto. Derivado de lo anterior, la autocosificación se manifiesta en la comparación del cuerpo con los estándares culturales y en dar prioridad a la apariencia corporal sobre las funciones vitales del cuerpo. Además, estos procesos intermedios relacionados con la imagen corporal pueden contribuir directa e indirectamente a la aparición de sintomatología psicológica, entre la que destacan los trastornos de la conducta alimenticia.

1.4. El cuerpo en la interacción social

El entendimiento del cuerpo como situación histórica, tal y como lo establece de Beauvoir (2015), implica que la corporeización se basa en la dramatización o la reproducción. Así, al declarar la significatividad de la mujer como idea histórica en oposición al hecho natural, el género se convierte en una performance que debe ser necesariamente estudiada en el marco de la interacción social. Por ende, bajo el lema feminista de “lo personal es político”, se afirma que la experiencia subjetiva no solo es configurada a partir de las estructuras políticas sino que, asimismo, es un elemento que influye y organiza las mismas. Esto es, las relaciones de género son construidas parcialmente por las actuaciones específicas culturalmente mediadas de los individuos. En este sentido, el abordaje del género como performatividad implica que su existencia se restringe en la medida que es actuado. De manera que la concepción del género como acto en sí mismo establece que el cuerpo sexuado performa su papel en un espacio corporal restringido (Butler y Lourties, 1998).

Por consiguiente, el Interaccionismo Simbólico y, en particular, la concepción de George Mead (1991) y el modelo dramático de Erving Goffman (2001) permiten comprender las prácticas interactivas que se producen entre los individuos, en las que cuerpo sexuado posee un papel fundamental.

Así, en primer lugar, Mead (1991) establece una distinción entre “persona” y “organismo”. De manera que, mientras que el organismo se traduce en un modo de estar en el mundo como objeto, la persona requiere el ser sujeto. A este respecto, el individuo toma el cuerpo, a partir de su concepción objetivable, para su uso en el seno de la acción racional. Por lo tanto, el cuerpo no es solo un objeto para sí sino también para los demás, siendo los significados corporales de un individuo, el estímulo para la reacción corporal del otro. En otras palabras, el autor establece que un gesto es una acción parcial que otros completan; con lo cual, el significado de una acción se encuentra en la respuesta que motiva en los demás. Por consiguiente, el organismo fisiológico se convierte en un vehículo lingüístico al que, como se ha comentado previamente, se han asignado una serie de significados socialmente construidos.

Con todo, la interacción transitada en el cuerpo se basa en la capacidad de comunicación con los demás mediante símbolos cargados de significados compartidos. De este modo, la comunicación interactiva requiere de la concepción del propio cuerpo desde el llamado *punto de vista sociopsicológico*, esto es, el desarrollo de la capacidad de adoptar la perspectiva del otro. En otras palabras, el otro devuelve al “yo” información sobre el “yo”; así, el “yo” se convierte en un objeto para sí mismo (Meldrum, 1993).

Derivado de lo anterior, las teorías enmarcadas en el Interaccionismo Simbólico se sustentan, fundamentalmente, en tres premisas básicas. En primer lugar, es relevante destacar que el individuo orienta su acción hacia la realidad y las cosas con base en el nivel de significatividad que posean para el mismo. De la misma manera, el significado del que el sujeto dota a las cosas nace a raíz de la interacción social recíproca entre los individuos. Y, por último, que el uso de los significados requiere de un proceso de interpretación y manipulación de los mismos que pasa, necesariamente, por la autointeracción con uno mismo.

Por lo tanto, el desarrollo del yo o el self también posee una vertiente social en la que los individuos construyen su identidad a través de los diversos roles que desempeñan en función del contexto social en el que despliegan su actuación (Blumer, 1986). En otras palabras, el terreno microsociológico se estructura dramáticamente de forma que la interacción es modulada a través de papeles que configuran tramas o guiones que orientan la conducta de los individuos (Carmona, 2022).

En esta línea, siguiendo a Erving Goffman (2001), la palabra *performance* alude a la actividad que realiza un individuo durante un lapso temporal en el que se presenta ante un conjunto de espectadores ejerciendo cierta influencia sobre ellos. Así, el modelo dramático del yo establece que las personas desempeñan un papel en presencia de los demás pudiendo mostrar selectivamente, en función de la situación, ciertas partes de su repertorio de comportamiento social. En este sentido, los observadores tratan de adquirir información sobre el individuo presentado ante sí con el objetivo de conocer la situación y el modo de comportarse en ella. Para ello, se hacen valer de múltiples fuentes tales como la conducta o aspecto, las experiencias pasadas o el uso de estereotipos. De modo que la expresividad del sujeto se basa en el uso del lenguaje verbal, la expresión corporal, e incluso en el manejo de los modales o de la vestimenta.

En consecuencia, Goffman (2001) analiza el control que el sujeto hace de la información que transmite al resto, aplicando estrategias de ocultación de aquellas partes del self que pudieran ser socialmente infravaloradas. Por ende, el estudio de la corporeidad en el seno de la interacción social requiere del análisis de la fachada como aquella parte de la actuación que funciona de modo regular y prefijado, con el objetivo de definir la situación en relación a los que observan dicho repertorio de conducta. Se conforma del medio (aspectos que configuran el escenario para que se desarrolle la actuación) y la fachada personal (elementos relativos al individuo tales como el género, la edad, la clase o las características raciales), que puede dividirse a su vez en apariencia (aporta información sobre el estatus social) y modales (advirtiendo sobre el rol desempeñado por el actuante). Dichos elementos configuran jerarquías conductuales que varían en función del valor que poseen en situaciones concretas, el cual se ha determinado históricamente.

No obstante, la presentación del cuerpo en el espacio social, que limita las acciones corporales públicas y privadas, no siempre puede ser controlada, de modo que aparecen ciertas reacciones fisiológicas emanadas del cuerpo que no responden al fin último de la actuación. En este sentido, Goffman (2001) denominó *trasfondo escénico* al espacio en el que aparecen los elementos suprimidos de la acción interpersonal, tales como las necesidades biológicas –la defecación, la actividad sexual, etc.–. Así, el control social al que se somete al cuerpo implica una importante tensión entre los impulsos corporales y la conceptualización del cuerpo como carácter presentable públicamente. Por ello, se debe modular y disfrazar la forma en la que éste sale al exterior, de manera que la presentación de las personas se convierte en un “artificio del arte” en el que el movimiento corporal siempre está mediado, dramatizado y performado (Goffman, 2001).

En consecuencia, los roles asumidos y desempeñados en el contexto social modulan el comportamiento y las actitudes adoptadas por los individuos (Meldrum, 1993). Así, un rol es un modo de funcionamiento que un individuo asume en un momento determinado como resultado a una situación concreta que involucra a otros agentes sociales y objetos. Con base en lo anterior, el modelo de los roles de la dramaterapia establece diferentes tipos de roles relativos tanto al cuerpo físico –roles psicósomáticos–, como al social –roles psicodramáticos que las personas asumen como representaciones internas en relación a los demás–.

El cuerpo posee, por tanto, un papel esencial en la interacción humana. Así, desde las técnicas psicodramáticas iniciadas por Jacob Levy Moreno (1995) se estudia la interacción humana no solo teniendo en consideración los elementos racionales sino también la información sensitiva que proviene del cuerpo. Ampliando, en este sentido, los paradigmas funcionalista y racionalista que, a menudo, rigen la vida social. Esta nueva concepción liderada por Moreno permite comprender que la acción corporal individual converge con la posibilidad

de conectar intersubjetivamente con el otro a través de la conducta, los sentidos, los estados emocionales y mentales (Meldrum, 1993; Población, 2019).

Más allá del aporte clásico de Moreno y sus continuadores, el análisis de la interacción corporal dentro del terreno dramático también fue abordado por Boal (2015) quien sostiene que el cuerpo es modelado socialmente al inscribirse en el discurso ideológico. Por ello, debido a que los procesos subjetivos humanos, encarnados en el cuerpo, se integran en los sistemas sociales que guían la vida diaria, la ruptura de las relaciones de desigualdad y opresión social han de pasar necesariamente por la activación del cuerpo en la propia acción, lo que permite la identificación y la lucha contra la opresión tal y como puso de manifiesto a través del Teatro del Oprimido. Con base en ello y en la importancia del arte y la cultura en la interiorización de los ideales sociales, el autor defiende la necesidad de que, aquellos que se posicionan como consumidores pasivos de las formas artísticas convencionales, pasen a formar parte de la escena convirtiéndose en protagonistas. Partiendo de esta premisa, es espacialmente relevante, en el tema que nos ocupa, abordar los modos diferenciales de interacción entre el artista y su audiencia en las formas artísticas emergentes, entre las que destaca el Performance Art.

1.4.1. Interacción social con el desnudo en el Performance Art

Los cambios artísticos y sociales que se produjeron a raíz de las vanguardias de principios del siglo XX modificaron los cánones y el posicionamiento del cuerpo representado en un arte experimental y vivencial en el que el desnudo femenino comienza a apropiarse de nuevos significados e identidades (Martino, 2020). Por lo tanto, aparecieron nuevas formas artísticas que promovieron otro enfoque sobre la construcción y el papel del artista y, sobre todo, de su público. De manera que, a fin de abordar adecuadamente el objeto del presente estudio, se profundiza en el análisis del lugar que ocupa el cuerpo en el Performance Art como espacio que modifica las normas subjetivas de la interacción social y artística tradicionales.

El Performance Art o Arte de Acción es una práctica centrada en el uso del cuerpo como un medio de expresión y reivindicación (Sibilia, 2013) sin recurrir a las manifestaciones escénicas tradicionales. En esta práctica, el artista se convierte simultáneamente en el autor y objeto de su obra, es decir, en un lugar donde representar un discurso, el dolor, el placer o, incluso, la muerte. En otras palabras, se basa en la idea fundamental de que un mismo cuerpo puede albergar diversas identidades simultáneamente por lo que el artista, siendo sujeto y objeto al mismo tiempo, se sitúa en un espacio determinado, simbolizando el posicionamiento del individuo frente a la sociedad. Por ello, defendiendo el papel que posee la interacción en la construcción de la identidad, el performance se nutre de la relación directa con el público, el cual adquiere un papel esencial en la ejecución y resultado de la obra (O'Dell, 1998). El performance es, por tanto, una práctica en la que se entremezclan las formas artísticas tradicionales como el teatro o las artes plásticas con nuevos lenguajes artísticos como el videoarte o el cine experimental (Martino, 2020).

Partiendo de la premisa de que el cuerpo escénico está siempre doblemente codificado, pues se define por los códigos de una actuación concreta, pero se inscribe en su aspecto material, en los discursos sociales (Auslander, 1997), el Performance Art promueve un cambio de paradigma en torno a la corporalidad, considerando el cuerpo como una metáfora en sí misma. Derivado de ello, se interesa en explorar los problemas pertinentes a la localización de la subjetividad humana, integridad, experiencia e identidad, enfatizando el cuerpo como interfaz en la que lo público y lo privado convergen e interactúan (Shalmon, 2007).

Así, los artistas de performance reivindicaron la importancia del lenguaje corporal como medio de representación y comunicación. Por lo que, el cuerpo del artista devino en gestual, expresivo o, en muchas ocasiones, en un espacio radicalmente reivindicativo.

En esta línea, Stiles (2014) argumenta que en el Performance se produce un desafío de la mirada tradicional artística, presentando las diferencias de género de un modo que no solo implica la experiencia del artista, sino que abarca asimismo la de los espectadores. De esta manera, las artistas feministas pusieron de manifiesto, basándose en el cuerpo como sujeto, soporte y discurso, la experiencia femenina y la opresión sufrida por la estructura patriarcal.

Las mujeres utilizaron sus propios cuerpos como reivindicación de su propia autodeterminación y libertad desdibujando los límites impuestos sobre el lugar que ocupaba el desnudo femenino en la sociedad. Por consiguiente, el Performance creó el espacio en el que las artistas pudieron redefinir su sexualidad y corporalidad sin el sometimiento de la mirada masculina (Del Río Almagro y Cintas Muñoz, 2013). De manera que se fue liberando al cuerpo femenino de los tabúes vinculados al mismo, mostrando la sexualidad femenina bajo la vivencia de las mujeres, al margen, por tanto, del significado atribuido por el discurso androcéntrico (Sainz de Baranda y Blanco-Ruiz, 2020). A su vez, las piezas buscaban desarrollar en la audiencia una conciencia crítica en relación a las desigualdades originadas a partir del género (Del Río Almagro y Cintas Muñoz, 2013). En este sentido, se trató de reelaborar el modelo histórico tradicional del arte occidental en el que se consideraba a la mujer como musa despojándola de su papel de artista. Con dicho fin, se desafiaba la violencia hacia el cuerpo femenino descategorizándolo como objeto (Jones, 2006).

Por otro lado, siguiendo lo mencionado previamente, el Performance Art altera las relaciones entre lo público y lo privado de la misma manera que modifica el vínculo establecido entre artista y espectador, que pasa a formar parte activa del proceso creador de la pieza (Ward, 2012). Consecuentemente, en la práctica performativa no solo se produce una modificación de la interacción social sino, asimismo, de la interacción teatral. Esto ocurre puesto que, desde un prisma teatral convencional, la escena se convierte en el elemento de comunicación entre el autor y su audiencia; perfilando los límites entre aquellos autorizados a la actuación y aquellos relegados al mutismo y la pasividad de la observación.

En contraposición a la representación convencional, los *performers* generan situaciones públicas basadas en su cuerpo en las que el observador es el que aporta el significado a la obra. Por lo que, al prestar el cuerpo como objeto mediador, éste deja de asumir funciones vinculadas a la esfera de lo privado. Así, la audiencia se convierte en un elemento imprescindible, puesto que inserta el componente dialógico en la pieza como una extensión de la actuación. De manera que las emociones e impulsos de los espectadores se proyectan sobre los intérpretes a través de la conexión mutua entre ambos (Arnstein, 2020).

En esta línea, Ritmo 0 (*Rhythm 0*)⁴ de Marina Abramovic se ha convertido en una de las representaciones más icónicas de esta práctica, ya que en ella se trataban de explorar los límites de la acción humana. La obra se desarrollaba en una sala en cuya pared se proyectaba la siguiente cita: “*En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto*”. Entre los utensilios, algunos causaban placer, otros dolor y otros, incluso la muerte. En el centro se situaba la artista que permanecía inmóvil durante las seis

⁴ Obra de arte conceptual y de performance de Marina Abramović desarrollada en Estudio Morra, Nápoles (1974). <https://youtu.be/ergNitz381I>

horas de duración de la obra convirtiendo, paradójicamente, al espectador en el sujeto de acción de la Performance.

El resultado fue cortes, agresiones sexuales, vejaciones e, incluso, la colocación de un arma cargada en la mano de la artista. Trascurridas las 6 horas, la autora recuperó su rol activo y, en el momento en el que se produjo dicha transición (objeto-sujeto), los espectadores huyeron de la sala (Calderón, 2015). En palabras de la propia Marina Abramovic: “ellos no podían soportarme como persona, después de todo lo que me habían hecho” (Stiles, 2014).

El análisis de las dinámicas interactivas dentro del Performance Art, según los postulados de Goffman (2001), muestran cómo la audiencia se desenvuelve en presencia del cuerpo del artista. Por ende, los espectadores tratan de obtener del cuerpo de la *performer*, a través de las claves situacionales y corporales, información que guíe su conducta. En este sentido, en la obra de Marina Abramovic previamente descrita, los sujetos se valieron no solo de las instrucciones dispuestas en la pared de la sala sino de toda la información que les proporcionaba la artista a través de su conducta expresiva esto es, su fachada personal, para poder determinar su actuación.

Por consiguiente, la mayoría de los presentes pudieron conocer de antemano que delante de ellos se presentaba Marina Abramovic, una artista serbia especializada en performances, no un cuerpo al que ellos debían dotar de sentido. Sin embargo, puesto que no se puede asumir con certeza que todos los asistentes pudieran poseer datos previos sobre la artista, se analizará la interacción asumiendo que los participantes se basaron únicamente en los indicios de la conducta y aspecto de la autora. Como se ha descrito previamente, la información vinculada a la fachada personal se basa en el aspecto que en este caso se reduce al cuerpo desnudo pero que, asimismo, se inscribe en los discursos culturales entre los que destaca el género. Por ende, los aspectos socio-históricos que componen el imaginario colectivo en torno al desnudo son especialmente relevantes para guiar a los espectadores en su conducta.

A su vez, es de especial relevancia el mantenimiento del control expresivo de la artista a fin de satisfacer el motivo de su actuación: ser tratada como un objeto. Por ello, la falta de acción y la adopción de una actitud pasiva representaron adecuadamente las intenciones de la artista. Sin embargo, pudieron destaparse, durante el transcurso de la pieza, ciertos aspectos ingobernables de la conducta expresiva, tales como el llanto o las muestras de dolor, que proyectaron las emociones verdaderas y reales de la autora al margen de aquello que se quería transmitir.

Con base en lo anterior, la pieza de Marina Abramovic revela una de las finalidades que persigue la práctica performativa, la reducción del cuerpo del artista a un objeto, abriendo todo un abanico de funcionalidades entre las que se sitúa la instrumentalización sexual. Este proceso, al posibilitar la aparición de repertorios conductuales tendentes a la cosificación, es un medio susceptible de ser investigado tal y como se pone de manifiesto en el presente estudio. Por ende, se deben tener en cuenta las formas interactivas en las que se inserta el fenómeno de la objetivación del cuerpo femenino.

1.4.2. El estudio de la cosificación sexual en el marco de la interacción social

La psicología social se ha centrado en la cosificación como resultado de la percepción de alguien como un objeto. No obstante, siguiendo a Nussbaum (1995), el tratamiento de las personas como objetos, lo cual trasciende al terreno perceptivo previamente desarrollado, es el elemento central de la cosificación sexual. Así, la interacción social se encuentra en la raíz del fenómeno. De manera que las mujeres no solo son vistas por los hombres como objetos

sexuales, sino que dichas percepciones se traducen en comportamientos que incluyen miradas, comentarios o tocamientos. Por ende, los teóricos e investigadores son conscientes de la necesidad de estudiar la cosificación sexual en el contexto de las interacciones sociales (Gervais et al., 2019). En este sentido, se ha demostrado que las actitudes automáticas (prejuicios implícitos) tienden a afectar al comportamiento no verbal (frente al verbal) durante las interacciones, promoviendo una menor distancia física y mayor contacto visual –mediante la inspección del cuerpo– del sujeto objetivado (Gervais et al., 2013).

Por ello, el Modelo de la Interacción Social de la Cosificación (Gervais et al., 2019) se aproxima, a través de un análisis de coste-beneficio de los comportamientos cosificadores de hombres y mujeres, a la explicación de la iniciación, evitación, mantenimiento o finalización de las interacciones vinculadas a la cosificación.

Dicho modelo teórico se basa en que los actores involucrados calculan los costes y beneficios de los intercambios cosificadores. Por lo que, se debe tener en consideración que la interacción se enmarca en una estructura heteropatriarcal en la que, generalmente, los hombres poseen más poder que las mujeres, mientras que estas últimas se ven reducidas a su corporalidad y funciones sexuales. Por consiguiente, la cosificación sexual no solo incluye variables interpersonales sino asimismo estructurales, vinculadas a la cultura y contexto en el que se inserta el comportamiento.

Siguiendo a Gervais y colaboradores (2019), el proceso de cosificación sexual comienza con una serie de antecedentes individuales y contextuales que median en la internalización de las ideologías que promueven la cosificación. En concreto, el componente vinculado a la sexualidad con el que el patriarcado ejerce su poder se basa en el uso de la mujer-objeto para la satisfacción del varón. Por ende, la estructura patriarcal otorga una importancia desproporcionada a la belleza femenina y la apariencia. De hecho, se ha demostrado que los ideales de belleza que dan lugar a insatisfacción corporal en las mujeres es un mecanismo de opresión y control patriarcal (Forbes et al., 2007). Por otro lado, el sexismo ambivalente es asimismo una variable ideológica mediadora en el proceso con sus dos variantes de sexismo hostil y sexismo benévolo. El primero se basa en la asunción de inferioridad del colectivo de mujeres frente a los hombres, lo cual legitima el paternalismo de la figura masculina, la diferenciación competitiva de género y la hostilidad heterosexual. Mientras que el sexismo benevolente se compone de actitudes subjetivamente positivas hacia las mujeres que se adaptan a los roles tradicionales de género (Glick y Fiske, 1996).

Junto con los factores macrosociales y culturales, el contexto inmediato establece una serie de normas implícitas y explícitas que actúan como mediadoras en el proceso de cosificación. Así, entornos más rígidos, tales como los educativos u organizacionales, se asocian con una menor objetivación sexual que otros entornos sociales menos reglados como los espacios de ocio nocturno, en los que incluso se permite dicha conducta como aceptable o incluso esperada. De la misma manera, la existencia de roles sociales modula la interacción social, modificando los comportamientos verbales (apertura personal o reciprocidad) y no verbales (frecuencia de miradas, distancia interpersonal) (Gervais et al., 2019).

Enmarcado en esta lógica contextual, se debe considerar, en primer lugar, el estudio del uso del territorio personal y la orientación del cuerpo en la interacción social, tal y como se aborda desde la proxémica. En este sentido, la distancia a la que los individuos se sitúan está mediada por la situación social, el género u otras variables culturales. Así, se determinan ciertas distancias físicas en función de los elementos previamente mencionados. Derivado de ello, la distancia íntima (<0,45 m) se destina a las relaciones personales en las que existen vínculos estrechos tales como los amigos, pareja o familia (esta distancia posibilita el contacto directo cuerpo a cuerpo); la distancia personal (0,45 m <D<1,2 m) se utiliza en ambientes públicos

socialmente reglados tales como las reuniones, las fiestas o las conversaciones amistosas (permite el contacto físico al estirar las extremidades superiores) y la distancia social (> 1,2 m) que separa a personas desconocidas con las que no se mantiene ningún tipo de relación interpersonal (Hall et al., 1968). A este respecto, se ha demostrado que el género influye en la distancia a la que los individuos se sitúan en el marco de la interacción. Así, Hall y colaboradores (1984) observaron que las personas, independientemente de su género, tienden a establecer mayores distancias interpersonales cuando interactúan con hombres que con mujeres.

Por otro lado, se determinó que existía cierta influencia de las relaciones de dominación en la proxémica, de forma que menores distancias interpersonales indicaban un mayor nivel de verticalidad en la interacción, esto es, un mayor desequilibrio de dominación, poder y estatus (Hall et al., 2005). De esta premisa se extrae que en las interacciones de cosificación que implican necesariamente diferencias entre aquel que cosifica y el que es instrumentalizado en la relación diádica, se mantenga una mayor cercanía en ausencia de conocimiento previo o vínculos afectivos intensos.

Junto con lo anterior, se postula que, como resultado de la socialización, la cosificación sexual se manifiesta en una serie de comportamientos que se sitúan en un continuo que abarca desde miradas sutiles hacia el cuerpo femenino al contacto con las partes íntimas o sexuales del mismo (Gervais et al., 2018).

En el seno de la interacción social, la acción perceptiva está cargada de multitud de información sobre los demás. En consecuencia, la expresión facial es un elemento fundamental en el primer contacto interactivo puesto que aporta rápidamente información relativa a la identidad, a las necesidades y a las emociones de la persona. De hecho, se ha demostrado que el sentido visual es el más complejo y evolucionado de todos. Dependiendo de la fuente que se elija y utilizando el tamaño del canal del cerebro como índice aproximado de capacidad, el ojo alimenta de seis a 20 veces más información al cerebro que el oído (Gibson, 1950). El uso del ojo en función de la cultura de cada uno está regulado formal, informal y técnicamente. Es decir, la cultura especifica a qué, a quién y cómo se mira, así como la cantidad de comunicación que tiene lugar a través de los ojos (Hall, 1963). Por ello, la mirada se convierte en una de las fuentes de comunicación no verbal más potentes para inferir fundamentalmente las intenciones del otro. En esta línea, se ha demostrado que el contacto visual aumenta la atribución de mente en los individuos y, en consecuencia, se asocia un mayor nivel de humanidad a las personas (Khalid et al., 2016). Con base en lo anterior, el presente estudio incluyó el análisis de la mirada de los artistas como elemento de intersubjetividad, estableciendo en el diseño del mismo dos condiciones –que los *performers* poseyeran los ojos cerrados frente a mantenerlos abiertos– que mediaron la interacción social con la audiencia.

Por otro lado, la mirada dirigida hacia el cuerpo ha sido ampliamente reconocida como una importante característica de la cosificación sexual (Fredrickson y Roberts, 1997). De hecho, es una conducta vinculada a dicha deshumanización que mayoritariamente exhiben los hombres y mujeres heterosexuales (Hollett et al., 2019), aunque es más comúnmente observada en los hombres hacia las mujeres (Fredrickson y Roberts, 1997). Más allá, la atención visual preferente hacia partes del cuerpo en comparación con la cara, a menudo caracterizada como indeseable, es un posible precursor del acoso o la agresión sexual. En esta línea, recientes investigaciones han comenzado a demostrar la utilidad de la observación de la dirección de la mirada con inclinación hacia el cuerpo como marcador de la cosificación sexual (Bareket et al., 2018; Hollett et al., 2019). Específicamente, la mirada en los hombres hacia el cuerpo femenino se ha relacionado con actitudes tanto de cosificación sexual hacia las mujeres como de aceptación del mito de la violación (Bareket et al., 2018).

De hecho, algunos estudios previos utilizaron tecnología *eye-tracking* para estudiar el comportamiento de la mirada, obteniendo que no existían diferencias entre mujeres y hombres en la dirección de la mirada cuando se les presentaban imágenes de mujeres y hombres no sexualizados (Hollett et al., 2019). Sin embargo, el uso de imágenes con un mayor nivel de sexualización reveló diferencias de género. En particular, los hombres mostraron una desviación de mirada corporal más fuerte que las mujeres hacia sujetos femeninos sexualizados, idealizados o atractivos (Gervais et al., 2013). En la misma línea, en una investigación posterior se obtuvo, a través de la creación de un instrumento autoadministrado para estudiar la mirada sesgada hacia el cuerpo como indicador de la cosificación sexual en la que se mostraban previamente imágenes de cuerpos femeninos y masculinos, vestidos y semidesnudos, que los hombres poseían mayor desviación de la mirada hacia las imágenes femeninas mientras que las mujeres orientaron en mayor medida la mirada hacia el cuerpo en el caso de las fotos de hombres vestidos (Hollett et al., 2022). Siguiendo los estudios precedentes, la investigación actual toma la orientación de la mirada hacia las diferentes partes del cuerpo como un elemento fundamental de la cosificación sexual, en el seno de la interacción social.

En el otro extremo del continuo, la cosificación se manifiesta a través del contacto no deseado del cuerpo. Así, el contacto sexual no consentido es un predictor de la agresión sexual y se vincula a la experimentación de eventos traumáticos en las mujeres (Miles-McLean et al., 2015). Siguiendo la tesis de la deshumanización de las mujeres derivada de la cosificación, los procesos subyacentes a la agresión sexual pudieran vincularse, en parte, a que, en la interacción orientada a los objetivos sexuales del hombre, éste tiende a atribuir a la mujer una subjetividad y autonomía influidas por sus deseos sexuales, a través de una forma de proyección social. En la medida en que dicha agencia sexual mal atribuida se limita al ámbito sexual, representa un mecanismo cognitivo para objetivar a la mujer a fin de cumplir los objetivos sexuales del hombre (Langton, 2009). Esto representa una forma de deshumanización relativa (Haslam y Loughnan, 2014), en la que el hombre concede a la mujer una humanidad condicionada, pero solo en el ámbito sexual, mientras que la despoja de la misma en otros espacios sociales.

En la misma línea, Langton (2009) ha sugerido que los hombres participan en dos procesos de confirmación perceptiva durante las interacciones en las que se hipotetiza que pueden impulsar las atribuciones erróneas de la agencia sexual. En primer lugar, las creencias de los hombres se proyectan en las mujeres a través de los deseos. Los hombres perciben que las mujeres tienen deseos afines. Es decir, la meta-creencia de los hombres de que "yo deseo que ella desee esto" se transforma en la creencia de que "ella desea esto". En segundo lugar, los hombres pueden experimentar una pseudoempatía. Como en el caso de los deseos, los hombres perciben que las mujeres desean lo que los hombres desean, pero a través de una empatía espuria. Los hombres piensan "yo deseo esto", lo que se transforma en "ella también debe desear esto". Esta empatía representa una forma de proyección social, o la tendencia a esperar similitudes entre uno mismo y los demás.

2. Objetivos e hipótesis de partida

Con base en la literatura precedente, el objetivo principal del estudio es analizar la influencia del desnudo femenino y masculino, significado socialmente a través del género construido, en la cosificación sexual de las mujeres, en el seno de una pieza de Performance Art real construida *ad hoc* para la realización de esta investigación, gracias a la generosidad de dos profesionales del mundo dramático. Derivado de lo anterior, el estudio se hace valer de la información extraída de la percepción, de la interacción y de las vivencias de los participantes y artistas para la consecución de los siguientes objetivos específicos.

1. Determinar la relación entre el desnudo femenino y la cosificación sexual del cuerpo de las mujeres.

2. Analizar la influencia del género del observador en la cosificación sexual del cuerpo femenino.
3. Determinar el efecto de la mirada de los actores como elemento humanizador en la cosificación sexual del cuerpo de las mujeres.

Por consiguiente, se plantean tres hipótesis generales de partida, subdivididas en las correspondientes hipótesis de trabajo.

Hipótesis general 1. Los atributos físicos del cuerpo femenino, significados socialmente, son una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres.

- La vivencia de los asistentes sobre haber cosificado el cuerpo humano será mayor en la interacción con el cuerpo femenino que con el masculino.
- Se atribuirá un mayor número de rasgos vinculados a las cualidades de la cosificación al cuerpo femenino que al cuerpo masculino.
- La interacción de los asistentes con el cuerpo femenino poseerá un mayor número de indicadores conductuales relacionados con la instrumentalización frente a la interacción con el cuerpo masculino.
- La artista femenina experimentará mayores sensaciones y emociones relacionadas con haber sufrido una experiencia de cosificación a raíz de la interacción con el público que el artista masculino.

Hipótesis general 2. El género del observador es una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres.

- La vivencia de los asistentes de género masculino sobre haber cosificado el cuerpo humano será mayor que la de las asistentes de género femenino y no binario.
- La interacción de los participantes de género masculino con el cuerpo femenino poseerá un mayor número de indicadores conductuales relacionados con la instrumentalización frente a la interacción de las participantes de género femenino y no binario.
- La artista femenina experimentará mayores sensaciones y emociones relacionadas con haber sufrido una experiencia de cosificación a raíz de la interacción con el público masculino que con el femenino y el de género no binario.

Hipótesis general 3. La mirada es una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres que disminuye la deshumanización.

- La vivencia de los asistentes sobre haber cosificado el cuerpo humano será mayor en la interacción con el cuerpo femenino con los ojos cerrados que con los ojos abiertos.
- La interacción de los asistentes con el cuerpo femenino con los ojos cerrados poseerá un mayor número de indicadores conductuales propios de la interacción sujeto-objeto frente a la interacción con el cuerpo femenino con los ojos abiertos.
- La artista femenina experimentará mayores sensaciones y emociones relacionadas con haber sufrido una experiencia de cosificación a raíz de la interacción con el público cuando posea los ojos cerrados frente a cuando los mantenía abiertos.

En consecuencia, el análisis de la influencia del cuerpo físico y social, del género del observador y de la expresión corporal basada en la mirada, utilizando técnicas observación de la conducta de los asistentes a una pieza de Performance Art, así como de exploración de sus vivencias subjetivas, es de especial relevancia por su posible contribución a la comprensión de los elementos socioculturales que median en la interacción con el cuerpo femenino y su consecuente cosificación sexual.

3. Metodología

3.1. Diseño

Para alcanzar los objetivos relativos a las Hipótesis 1 y 3 de la presente investigación se utilizó un *diseño cuasi-experimental* factorial basado en medidas intrasujeto. En consecuencia, se analizó la influencia de las variables “Atributos físicos del cuerpo” (Hipótesis 1) y “Grado de expresividad a través de la mirada” (Hipótesis 3) en la variable dependiente “Cosificación sexual del cuerpo”. La VII “Atributos físicos del cuerpo” se operativizó en dos condiciones, la experimental “Cuerpo desnudo femenino” y la control “Cuerpo desnudo masculino”, mientras que la VI3 “Grado de expresividad a través de la mirada” se definió a través de los niveles “Ojos cerrados” frente a “Ojos abiertos” tanto de la artista femenina como del artista masculino. Por otro lado, el contraste de la Hipótesis 2 se basó en métodos *Ex post facto* (diferenciales) puesto que se focalizó en el análisis de la influencia del género de los participantes (femenino, masculino o no binario) en la cosificación sexual del desnudo femenino.

La validez interna de la investigación se intentó garantizar a través del control de las variables extrañas debidas al sujeto mediante el diseño de medidas intrasujeto en combinación con el contrabalanceado que permitió reducir el error progresivo de los participantes en el caso de la VII. No obstante, debido a la naturaleza del estudio, no se pudieron aleatorizar las condiciones de la VI3 con el objetivo de preservar la calidad artística de la pieza. A pesar de ello, la realización del estudio experimental en el seno de una obra artística aumentó la validez ecológica del estudio y la generalización de los resultados y redujo el nivel de artificialidad del mismo.

A su vez, se requirió de una metodología mixta (cuantitativa y cualitativa) basada en la triangulación de métodos de investigación (observación sistemática, análisis de contenido, entrevistas autoadministradas, entrevistas semiestructuradas y aplicación de la escala del Diferencial Semántico) a fin de obtener adecuadamente la información de naturaleza cognitiva, comportamental y afectiva requerida para la satisfacción de los objetivos previamente desarrollados.

3.2. Participantes

Participaron en el estudio 21 personas con edades comprendidas entre los 19 y 63 años ($M=40,09$; $D.T.=12$). Con respecto al género de los participantes, 12 eran mujeres, siete hombres y dos personas de género no binario. La muestra fue reclutada a través de la asistencia a la pieza performativa *Cuerpos en Observación* que tuvo lugar en el Centro Cultural Cigarreras (Alicante, Comunidad Valenciana). La participación en el estudio fue totalmente voluntaria y requirió de la firma del correspondiente consentimiento informado, a través del cual se garantizaba la confidencialidad de la información recogida además de la cesión, por parte de los asistentes, de los derechos de imagen para la divulgación y exhibición de las imágenes y videos tomados durante la pieza, en el marco de la presente investigación⁵.

3.3. Procedimiento

Para el desarrollo del presente estudio se creó la Live Performance *Cuerpos en Observación*, puesta en marcha en el Centro Cultural Cigarreras (Alicante, Comunidad Valenciana). La pieza fue diseñada y coordinada por Miguel Andrés Vicente, *performer* y artista visual, y Elena Vázquez Gomis, bajo la tutorización de Florentino Moreno Martín. A su vez, fue representada por Miguel Andrés Vicente e Ita Raskin, artista multidisciplinar, y documentada fotográfica y videográficamente por las fotógrafas Moon C.E. y Carlota Olmo.

⁵ Véase Anexo 1: Modelo de consentimiento informado

El proceso de investigación comenzó con una revisión bibliográfica mediante la que se examinó el papel del cuerpo construido socialmente a través del género en la interacción humana y el potencial del Performance Art como práctica artística en la que se modifican las relaciones tradicionales entre el artista y su audiencia, tomando como material artístico su propio cuerpo. Derivado de lo anterior, se elaboraron los principales objetivos de investigación, desarrollados previamente.

Para la elaboración de la pieza, se presentó inicialmente la propuesta a dos artistas del mundo del Performance Art (de género femenino y masculino) que colaboraron en el diseño y ejecución de la misma, así como de fotografías que se encargaron de su documentación. Posteriormente, se elaboró el proyecto artístico para la solicitud al Centro Cultural Cigarreras de dos espacios, durante una jornada completa, para realizar la performance.

El resultado final consistió en una pieza performativa con cada artista (Miguel Andrés e Ita Raskin), de 10 minutos de duración por asistente, dividida en seis momentos de interacción entre el público y el cuerpo de los *performers*, tal y como se muestra en la Tabla 1. Asimismo, cada una de las fases de la Performance estaba vinculada a los objetivos del presente estudio de investigación psicosocial. Para la estructuración de la pieza se crearon una serie de pautas que guiaban la actuación de la audiencia. Dichas instrucciones se presentaron de forma audiovisual, siendo proyectadas en una pantalla y acompañadas de una audio-descripción⁶. Asimismo, en dicha pantalla, los participantes podían observar la duración de cada etapa.

Tabla 1. *Fases de la pieza Cuerpos en Observación.*

Fase	Descripción	Relevancia en la investigación
Observación del cuerpo (31 seg)	Se les brindaba a los asistentes la posibilidad de observar el cuerpo desde el punto de vista, distancia y posición que considerasen	Permitía estudiar la proxemia y la dirección de la mirada
Primera interacción con el cuerpo (con los ojos cerrados) (144 seg)	Se invitaba a los participantes a interactuar con el cuerpo con total libertad	Posibilitaba analizar el comportamiento de los participantes con el cuerpo femenino/masculino cuando los artistas mantenían los ojos cerrados
Contacto visual con el/la artista (59 seg)	Se pedía a los participantes que se situaran en una cruz marcada en el suelo de frente al cuerpo y que permanecieran en ese punto hasta la siguiente instrucción. En la mitad de la fase los artistas abrían los ojos manteniendo el contacto visual con los asistentes.	Permitía observar la influencia de la mirada de los artistas en la audiencia
Escritura y pegado de emociones (29 seg)	Se sugería a los asistentes, tras observar una serie de emociones pegadas en la pared, que escribieran las que estuvieran experimentando en ese momento sobre unas pegatinas y las pegaran en la parte del cuerpo de los artistas que consideraran	Permitía acceder al estado emocional y afectivo de los asistentes en presencia del desnudo femenino/masculino
Segunda interacción con el cuerpo (con los ojos abiertos) (144 seg)	Se invitaba, nuevamente, a los participantes a interactuar con el cuerpo con total libertad	Posibilitaba analizar el comportamiento de los participantes con el cuerpo femenino/masculino cuando los artistas mantenían los ojos abiertos
Creación de un título para la pieza con el/la artista (59 seg)	Se solicitaba al público que pensara en un título para la pieza y lo escribiera en la parte del cuerpo de los artistas que quisieran	Favorecía el análisis de la percepción subjetiva de la audiencia sobre el desnudo femenino/masculino

⁶ Véase Anexo 2: Instrucciones de la pieza *Cuerpos en Observación.*

Además, tras la pieza con cada artista, se destinaba un breve periodo de tiempo para que los participantes pudieran completar, en una sala externa, la escala del Diferencial Semántico⁷ a fin de evaluar su percepción cognitiva sobre el desnudo femenino/masculino con el que acababan de interactuar. Por último, previamente al abandono de la Performance, se pedía a cada asistente que contestara a una serie de preguntas relativas a su experiencia con cada cuerpo.

Con respecto al espacio de la Performance⁸, en primer lugar, se contó con una sala adyacente, separada del habitáculo de la pieza por un cristal-espejo de observación desde la que se documentó la obra. Por otro lado, en el suelo de cada sala se trazaron sutilmente las marcas que indicaban las diferentes distancias interpersonales y se dispuso una cruz de color rojo que representaba el lugar en el que debían situarse los participantes durante la fase del contacto visual. Asimismo, se pegaron en la pared las emociones guía (tristeza, miedo, ira, excitación, deseo, pasión, empatía, vergüenza) que los participantes podían observar durante la fase de escritura y pegado de emociones. Junto con dichos espacios, se contó con un hall para la recepción de los asistentes (explicación de la pieza y firma del consentimiento informado) así como de una sala en la que se completaba la escala del Diferencial Semántico y las entrevistas autoadministradas.

Paralelamente, se elaboraron los instrumentos de recogida de datos que fueron administrados a la pieza, los cuales se desarrollan en el siguiente apartado: construcción de las categorías de Observación Sistemática, adaptación y validación del Diferencial Semántico, y elaboración de las preguntas para las entrevistas autoadministradas.

Por último, a fin de garantizar una afluencia de público, se realizaron acciones promocionales de la pieza en redes sociales (WhatsApp, Instagram y Twitter)⁹, en la página web del artista Miguel Andrés¹⁰, así como en una nota de prensa publicada en el Periódico digital Diario Información de Alicante¹¹.

La pieza se desarrolló el sábado 26 de marzo de 2022 en dos salas del Centro Cultural Cigarreras en las que los 21 participantes pudieron interactuar individualmente con cada *performer*, siguiendo el esquema previamente expuesto¹².

Los datos derivados de la pieza fueron registrados en formato audiovisual para su posterior transcripción y análisis, tal y como se detalla a continuación.

3.4. Instrumentos

Con el objetivo de evaluar las variables previamente mencionadas se aplicaron a la muestra los siguientes instrumentos:

Observación Sistemática

La información extraída a través de la conducta de los participantes fue estudiada mediante Técnicas de Observación Sistemática siguiendo un diseño observacional nomotético (estudio del comportamiento colectivo de la audiencia) basado en un registro puntual con seguimiento intrasiesional (cada participante fue estudiado a lo largo de la pieza performativa

⁷ Véase Anexo 9: Escala del Diferencial Semántico de la pieza *Cuerpos en Observación*

⁸ El estudio contó con la colaboración del Centro Cultural Cigarreras al que se muestra sincero agradecimiento por la cesión gratuita del espacio de la pieza (véase Anexo 3: Disposición de las salas de la Performance).

⁹ Véase Anexo 4 : Cartel promocional de la pieza *Cuerpos en Observación*

¹⁰ Página Web del artista Miguel Andrés en la que se promocionó la pieza:

<https://miguelandres.com/w/cuerposenobservacion/>

¹¹ Nota de Prensa publicada en el Periódico digital Diario Información de Alicante

<https://miguelandres.com/2022/04/cuerpos-en-observacion-en-el-diario-informacion/>

¹² Por cuestiones logísticas, dos asistentes tuvieron que hacerlo en parejas y seis grupalmente.

con la artista femenina y con el masculino) y una evaluación multidimensional (se midieron varios niveles de respuesta). Asimismo, se utilizó como unidad de medida la duración de la conducta.

En primer lugar, para el registro de los datos observacionales, las fotógrafas Carlota Olmo y Moon C.E. dispusieron, en cada sala, una cámara compacta de filmación que se mantenía fija así como una cámara fotográfica para la toma de imágenes. Los instrumentos se encontraban en la sala de grabación desde la que se visualizaba la performance a través del cristal de observación (Anexo 3) a fin de reducir el sesgo de reactividad en los participantes. No obstante, conforme a las normas éticas aprobadas por la *American Psychological Association*, los asistentes a la pieza habían dado previamente su consentimiento a ser filmados y fotografiados en el marco de la presente investigación psicosocial y artística.

A su vez, el instrumento de observación se construyó ad hoc mediante un sistema categórico. Se elaboró, a partir de un primer visionado de la pieza, una lista de rasgos de conducta que fueron agrupados, siguiendo el marco conceptual del estudio, en las siguientes dimensiones: (A) la proxemia, (B) la dirección de la mirada y (C) el comportamiento¹³.

En primer lugar, con respecto al estudio de la proxemia (A), se analizó la distancia a la que los participantes se situaban durante la pieza delimitando tres espacios de observación: distancia íntima (<0,5 m), distancia personal (0,5 m<D<1,3 m) y distancia social (>1,3 m).

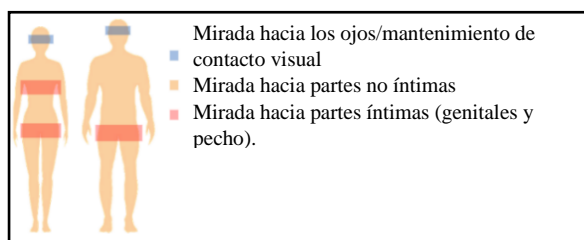


Figura 1. Registro dirección de la mirada

Por otro lado, el análisis de la dirección de la mirada (B) requirió de la división previa de las partes del cuerpo, tal y como se muestra en la Figura 1, lo cual permitió analizar el tiempo que los participantes dedicaban a observar cada zona corporal.

Finalmente, se elaboró un catálogo conductual (C) para el análisis del comportamiento de los participantes y de su interacción con el cuerpo de los artistas. En consecuencia, se establecieron ocho códigos de conducta los cuales fueron agrupados en tres repertorios comportamentales (Tabla 2)¹⁴. Junto con ello, se analizaron las posiciones desde las que se emitían las conductas, esto es, de frente, desde el costado o desde la espalda.

Tabla 2. Conductas registradas

Repertorio comportamental	Código de conducta
Conductas de exploración	Tocamiento de partes no íntimas
	Movimiento del/con el cuerpo (juego de contrapesos o baile)
	Contacto físico corporal
Conductas de cuidado	Conducta verbal
	Abrazo
	Masaje
	Sostenimiento de manos
	Caricias en la cara con las manos
Conductas de cosificación	Tocamiento de partes íntimas (genitales y pecho)

A raíz de las categorías previamente desarrolladas, se registraron las conductas de los participantes, garantizando el cumplimiento de las condiciones de exhaustividad y mutua exclusividad (E/EM).

¹³ Véase Anexo 5: Códigos conductuales para la observación sistemática

¹⁴ Véase Anexo 6: Material fotográfico de la pieza *Cuerpos en Observación*

Escala del Diferencial Semántico

A fin de analizar el componente cognitivo de la cosificación sexual del desnudo, basado en la atribución de rasgos vinculados a las cualidades de la cosificación, se elaboró una adaptación del Diferencial Semántico de Osgood et al. (1957) que permite medir actitudes a través de la evaluación de diferentes dimensiones englobadas en los siguientes factores: Evaluación, Potencia y Actividad. Asimismo, para los fines que aquí se persiguen, se complementó la fundamentación teórica de la escala con las Cualidades de la Cosificación desarrolladas por Martha Nussbaum (1995) y Langton (2009)¹⁵. En consecuencia, se configuraron inicialmente 17 escalas de adjetivos bipolares que evaluaban, mediante una puntuación escalar de 7, imágenes del desnudo femenino y masculino¹⁶. Para la selección de los pares de adjetivos definitivos, se administró, previamente a la ejecución de la pieza, a 54 individuos que no participaron posteriormente en el estudio, una prueba piloto para la validación de la escala. De manera que, a través de los estadísticos descriptivos de tendencia central, se escogieron los que mostraban mayor polarización (medias cercanas a 1 o a 7)¹⁷ en la evaluación de ambos cuerpos (masculino y femenino). Asimismo, se tuvo en cuenta la significación teórica de los adjetivos configurando finalmente 12 escalas relativas al concepto “desnudo femenino/masculino” que se presentaron durante la pieza artística *Cuerpos en Observación* (Tabla 2)¹⁸.

Tabla 3. *Escalas del diferencial semántico*

Diferencial semántico		Cualidades de la cosificación
Factor EPA	Escalas	
Evaluación	Bueno-malo Bello-feo	Reducción a la apariencia
	Útil-inútil	Instrumentalidad
	Admirable-despreciable Valioso-insignificante	Reducción al cuerpo
Potencia	Duro-blando Fuerte-débil	Violabilidad
	Masculino-femenino	
Actividad	Activo-pasivo	Inercia
	Emotivo-insensible Complejo-simple	Negación de la subjetividad
	Intercambiable-único	Fungibilidad

Entrevistas autoadministradas al público de la pieza

La recogida de datos sobre la experiencia subjetiva de los asistentes durante la Performance se basó en entrevistas semiestructuradas cuyo guion constaba de seis preguntas (véase Anexo 10). Primeramente, se les pedía a los participantes que describieran su actuación durante la pieza con la artista femenina y con el masculino así como que destacaran si habían percibido alguna diferencia en su comportamiento con cada cuerpo. Junto con ello, se ahondaba en terreno emocional preguntando sobre las emociones que experimentaron con cada artista y que, por ende, habían pegado sobre la piel de los performers. A su vez, se hizo referencia a la justificación de la selección de adjetivos en la Escala del Diferencial Semántico y al significado del título que pusieron a la pieza con cada artista para la evaluación de la percepción del cuerpo femenino/masculino.

¹⁵ Véase apartado 3.1. *La cosificación sexual femenina* de la Introducción.

¹⁶ Véase Anexo 7: Escala del Diferencial Semántico para la prueba piloto

¹⁷ Véase Anexo 8: Estadísticos descriptivos de los pares de adjetivos

¹⁸ Véase Anexo 9: Escala del Diferencial Semántico de la pieza *Cuerpos en Observación*

Todas las entrevistas fueron autoadministradas por los participantes, 16 fueron individuales y dos grupales. El registro de los datos, que permitió el análisis de los mismos, se llevó a cabo a través de una grabadora de voz y un teléfono móvil.

Entrevistas semiestructuradas a los *performers*

Para analizar el componente afectivo sobre la vivencia de ambos artistas, femenina y masculino, y con la finalidad de brindarles cuidado, apoyo y agradecimiento, se elaboró una entrevista semiestructurada (véase Anexo 11) basada en ocho bloques de contenido. En primer lugar, se abordaba su percepción personal sobre el perfil de los participantes que acudieron a la performance para posteriormente ahondar en cada una de las fases de la pieza (observación, primera interacción, contacto visual, escritura y pegado de emociones, segunda interacción y título de la pieza) acerca de las siguientes temáticas: sensaciones que experimentaron en función de la conducta de los asistentes, inferencias sobre el comportamiento y el estado emocional de la audiencia durante la pieza, diferencias entre la vivencia con los ojos cerrados frente a abiertos así como entre las experiencias frente a público de género masculino, femenino y no binario.

Ambas entrevistas fueron realizadas en formato telemático mediante la aplicación *Zoom*, a través de la cual se grabaron las respuestas de los artistas para su posterior transcripción y análisis.

3.5. Análisis de datos

En primer lugar, el análisis observacional se llevó a cabo de manera indirecta, a partir del visionado del material videográfico previamente registrado. La pieza, relativa a la interacción de los participantes con ambos artistas, fue filmada en video y transcrita en su totalidad. Finalmente, se obtuvieron un total de 32 vídeos (13 vídeos individuales y 3 grupales por cada sala). Asimismo, se requirió un visionado reiterado para el registro de la distancia interpersonal, la dirección de la mirada y la conducta de los participantes. Los datos se codificaron en Excel siguiendo el sistema de categorías previamente desarrollado.

Posteriormente, se utilizó el paquete de programa de análisis estadístico IBM SPSS Statistics 25 para el análisis estadístico inferencial. El primer paso fue el cumplimiento del supuesto de normalidad que se llevó a cabo a través de la prueba de Shapiro-Wilk puesto que la muestra poseía un tamaño menor de 50. Los resultados derivados de dicho análisis demostraron que las variables no se distribuían normalmente. Por consiguiente, se optó por utilizar análisis no paramétricos para el contraste de hipótesis.

Se analizaron, por un lado, los datos generales de la pieza, tomando la información relativa a los 10 minutos de duración de cada sesión. Y, por otro lado, se analizó específicamente la interacción entre artista y público en las fases: primera interacción, contacto visual y segunda interacción. En ambos casos, se obtuvieron los estadísticos descriptivos (media y desviación típica) de la duración de las conductas emitidas por los participantes en cada sala (artista femenina/masculino) y en función del género de los participantes (masculino/femenino/no binario). A su vez, se trató de triangular la información relativa a las diferentes conductas (posición, comportamiento y dirección de la mirada) para comprobar que existía cierta cohesión y coherencia entre ellas.

Para analizar las diferencias entre la interacción con el artista masculino y con la femenina así como la influencia de la mirada (ojos cerrados/abiertos), se utilizó la Prueba de los rangos con signo de Wilcoxon. Por su parte, la influencia del género se contrastó mediante la prueba Kruskal-Wallis.

Junto con los datos derivados de la observación sistemática, se cuantificaron las emociones y títulos escritos sobre la piel de los artistas. Se procedió a la transcripción de las

emociones y títulos, con el apoyo del material fotográfico tomado durante la pieza, en formato Excel. El registro inicial de los datos dio lugar a un total de 105 palabras vinculadas a las emociones y 37 que aludían a los títulos. Finalmente, el contenido afectivo se agrupó en nueve emociones (empatía, vulnerabilidad, empoderamiento, admiración, valentía, vergüenza, deseo, excitación y conexión afectiva) y el perceptivo (títulos) en siete categorías: simbolismo del cuerpo (simbolismo), libertad, expresividad emocional (expresividad), rigidez emocional (rigidez), empoderamiento, vulnerabilidad por la exposición de la intimidad (vulnerabilidad) y cosificación sexual (cosificación). En ambos casos, se utilizaron estadísticos descriptivos de frecuencia de las emociones experimentadas y títulos seleccionados para cada cuerpo, así como en función del género.

Por su parte, con respecto a los datos extraídos de la escala del Diferencial Semántico, se llevó a cabo, en el software estadístico SPSS Statistics 25, en primer lugar, el análisis por escala en relación a las cualidades de la cosificación tras invertir los ítems pertinentes. De este modo, se obtuvieron las medidas de tendencia central (media) y dispersión (desviación típica) de los participantes con respecto a las 12 escalas que evaluaban el desnudo femenino y masculino. También se realizó el análisis por factores (Evaluación, Potencia y Actividad) y, por último, el análisis global relativo al cuerpo femenino y masculino. Debido a que la prueba de normalidad mostró que las variables no se distribuían normalmente, a excepción de las multivariantes de Potencia y Actividad, así como la relativa a la percepción global, los posteriores análisis se realizaron través de la Prueba T de Student para muestras relacionadas y la prueba de Wilcoxon.

A su vez, los resultados cuantitativos se complementaron con los extraídos de las entrevistas autoadministradas a fin de explorar el significado subjetivo y la vivencia emocional de los participantes. Por lo que, para el análisis de los datos relativos a las entrevistas se realizó una transcripción de los materiales auditivos mediante el programa Microsoft Word, obteniendo un total de 18 documentos vinculados a los participantes y dos relativos a los artistas. Posteriormente, se llevó a cabo un análisis de contenido mediante el programa informático ATLAS.ti 8. Con respecto a la información aportada por la audiencia, a través de una codificación abierta, se crearon 41 códigos que, a la luz de los objetivos del presente estudio, se agruparon en seis familias (tres relativas al cuerpo femenino y tres al masculino): estado emocional frente al desnudo femenino/masculino, percepción del desnudo femenino/masculino e interacción con el desnudo femenino/masculino. Junto con ello, las vivencias de los artistas trataron de complementar lo ya expuesto por la audiencia, por lo que se crearon, asimismo, grupos de códigos relativos tanto al componente afectivo (emociones), cognitivo (percepción) y comportamental (observación del cuerpo, interacción con el cuerpo y contacto visual). Por ende, los resultados desarrollados en el siguiente apartado se basan en dicha estructuración temática.

4. Resultados

Tal y como se ha mencionado previamente, los resultados se organizan en relación con los componentes afectivo, cognitivo y comportamental de los que se extraen los datos pertinentes y, asimismo, se vinculan a los principales objetivos e hipótesis del estudio.

De este modo, se desarrollan tres apartados relativos a la **Hipótesis general 1**. “*Los atributos físicos del cuerpo femenino, significados socialmente, son una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres*”; y a la **Hipótesis general 2**. “*El género del observador es una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres*”; por lo que, en relación a dichas hipótesis, se explora el estado emocional de los participantes frente al desnudo, la percepción del cuerpo y, por último, la interacción con el mismo. Finalmente, el último apartado se dedica exclusivamente a contrastar la **Hipótesis general 3**. “*La mirada es una*

variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres que disminuye la deshumanización”.

4.1. Estado emocional frente al desnudo femenino y masculino

A fin de contrastar la sub-hipótesis relativa tanto a que *la vivencia de los asistentes sobre haber cosificado el cuerpo humano será mayor en la interacción con el cuerpo femenino que con el masculino* como que *la vivencia de los asistentes de género masculino sobre haber cosificado el cuerpo humano será mayor que la de las asistentes de género femenino y no binario* se analizan, en primer lugar, la información extraída de las entrevistas autoadministradas a los participantes para conocer el nivel de comodidad o incomodidad frente al cuerpo. Dichos datos se complementan con lo aportado por la vivencia de ambos artistas acerca de lo observado en el público. Junto con lo anterior, se extrae la información relativa a la cuantificación de emociones pegadas sobre el cuerpo durante la pieza y se analizan a la luz de las experiencias emocionales y afectivas de los asistentes.

4.1.1. Nivel de incomodidad frente al desnudo femenino y masculino

La comodidad o incomodidad de los participantes se infiere a través de las experiencias relatadas por los asistentes. Por lo que, de acuerdo con los resultados cualitativos, se observa que de los 21 participantes, 10 aludieron sentirse más cómodos con el cuerpo femenino y tres con el masculino durante la pieza, así como seis asistentes no destacaron sentir diferencias en el grado de comodidad entre las salas y las dos restantes no aludieron a esta cuestión.

En primer lugar, de los 10 participantes que afirmaron sentirse más cómodos frente al cuerpo femenino, ocho eran mujeres, uno un hombre y la otra asistente, una persona de género no binario. Con respecto a las posibles causas que dichos participantes destacaron que pudieron promover un ambiente más relajado en la sala del cuerpo femenino, las mujeres hicieron referencia al compañerismo y la sororidad que percibieron al interactuar con la artista femenina así como a un mayor grado de conexión emocional con la misma. Por otro lado, afirmaron percibirse más libres en cuanto a su actuación. En relación a dichas cuestiones, determinaron sentirse más intimidadas y con mayores emociones de vergüenza en presencia del cuerpo masculino, refiriendo dos de ellas a que esto pudiera deberse a diferencias de género, esto es, a que *“él era un hombre y yo soy una mujer”* (Participante 1H2M, gen_fem). Junto con ello, una de las participantes reveló cierta incomodidad relacionada a que el tocar al cuerpo masculino pudiera implicar cierta excitación en él. Finalmente, otra de las asistentes añadió la posible influencia de haber vivido la experiencia con el cuerpo femenino posteriormente al cuerpo masculino.

Por su parte, el hombre refirió sentir más vergüenza en la sala del cuerpo masculino, añadiendo que experimentó más emociones positivas con el cuerpo femenino, vinculadas a la posibilidad brindada de satisfacer su curiosidad de observar los genitales asociados al género femenino:

Me ha gustado mucho el de la chica porque llevaba mucho tiempo sin ver un cuerpo de chica desnudo. Entonces me he agachado para ver los genitales, llevaba mucho tiempo sin ver genitales femeninos. Eso me ha parecido curioso (Participante 15M16H.2, gen_masc).

Únicamente tres de los participantes, un hombre y dos mujeres, afirmaron encontrarse más cómodos en la interacción con el cuerpo masculino que con el femenino. Dos de los participantes señalaron que la causa de dichas diferencias se debía a variables externas al estudio, tales como el conocimiento previo del artista masculino o el orden de entrada a cada sala. Por su parte, la tercera participante hizo alusión a sentirse más relajada con el cuerpo

masculino y asimismo enfatizó diferencias en el nivel de respuesta conductual de ambos al afirmar que “cuando le he dado un abrazo me lo ha dado de vuelta y la chica no” (Participante 1M2H, gen_fem). Esto pudiera vincularse a disimilitudes en el control expresivo de los artistas al asumir el rol performativo, lo cual se asocia asimismo a cuestiones situacionales.

En contraste, seis asistentes, cinco hombres y una persona de género no binario, no percibieron diferencias notables en cuanto a la comodidad experimentada en cada sala. Finalmente, dos de las participantes no hicieron referencia directa a dicha cuestión.

Por el lado de los artistas, ambos afirmaron haber percibido cierta incomodidad en algunos participantes. El artista masculino destacó que dicha incomodidad fue muy notable en asistentes de género femenino y edad avanzada. En este sentido, determinó que existía una gran influencia de cuestiones generacionales como la segregación sexual o la importancia de la intimidad que pudieran dificultar la desinhibición y la relación con el desnudo fuera del terreno sexual. Cabe destacar que dos participantes, una mujer y un hombre, abandonaron las salas del artista masculino y de la artista femenina respectivamente, habiendo pasado previamente por la experiencia con el cuerpo de su mismo género. Por su parte, en cuanto a la incomodidad atribuida a los asistentes, la artista femenina no estableció un perfil tan específico pero recordó fundamentalmente a algunas mujeres jóvenes que se sintieron incómodas durante la pieza. En este sentido, refirió tanto a causas personales como a constructos sociales asociados a la invasión de intimidad que implica la interacción con el desnudo para la explicación de dicha cuestión.

4.1.2. Emociones evocadas por el desnudo femenino y masculino¹⁹

A continuación se muestran los resultados cuantitativos relativos a las emociones que los participantes afirmaron experimentar durante la pieza, a través de la escritura y pegado de las mismas sobre la piel de ambos artistas. En consecuencia, de las 15 emociones que finalmente fueron cuantificadas (véase Anexo 12), se revela que la emoción más frecuente fue la *empatía* frente a ambos cuerpos, masculino y femenino ($n_E=26$).

Dicha emoción se relacionó, por un lado, con la *vulnerabilidad* que suscitaba el posicionarse desnudo frente a una audiencia. En este sentido, los resultados cualitativos revelan que los participantes vincularon dicha vulnerabilidad en mayor medida al cuerpo masculino que al cuerpo femenino. En este sentido, seis participantes, cinco mujeres y un hombre significaron el desnudo masculino como un acto de indefensión ante un público vestido que podía hacer con el cuerpo lo que conviniese.

Sin embargo, a este respecto, el artista masculino determinó que consideraba que, aunque los asistentes sentían empatía puesto que le percibían en una situación vulnerable, él no sentía dicha vulnerabilidad. En consecuencia, argumentó que las personas, en líneas generales, no conectaban con sus sentimientos, los cuales se vinculaban con la excitación y la curiosidad ante la posible experimentación con su cuerpo. A su vez, refirió que conectaba en mayor medida con los sentimientos del público que el público con los suyos, puesto que él no sentía miedo, no se sentía vulnerable debido a que se posicionaba en ese lugar, en esas condiciones, de forma consciente. No obstante, explicó que la percepción de vulnerabilidad pudiera deberse a que el desnudo se asocia al sexo, a los complejos, a lo personal y privado. Por ende, mostrar el desnudo pudiera significar revelar todo aquello que, de alguna manera, presenta al individuo como vulnerable.

Del mismo modo, dos participantes recalcaron que experimentaron empatía frente al cuerpo femenino debido a que significaron la exposición del desnudo como algo vulnerable.

¹⁹ E.H. (emociones cuerpo masculino); E.M. (emociones cuerpo femenino); E (total emociones).

No obstante, en el caso de la artista femenina, se enfatizó, asimismo, que el desnudo femenino transmitía poder o *empoderamiento* ($n_{E}=3$). La artista femenina recalcó, sobre este punto, que en su opinión, el ser mujer y presentarse desnuda ofreciendo el propio cuerpo pudiera parecer un acto difícil e incluso extremo. En consecuencia, entendió la empatía experimentada por los asistentes como una muestra de que los participantes no solamente observaban en ella un cuerpo sino a una persona.

Siguiendo esta misma línea, seis asistentes relacionaron el desnudo a la *valentía* derivada de mostrar lo más íntimo de cada uno en el caso de la artista femenina mientras que solo dos lo hicieron frente al artista masculino. En palabras de un participante, “*cuando nos desnudamos, dejamos ver una parte que normalmente no dejamos ver y dejamos que pase la luz a través de nosotros. Y al exponerse, de alguna manera, ellos nos han dejado que les miremos hasta sus límites, hasta su máximo límite que es su cuerpo*” (Participante 9M10H, gen_masc).

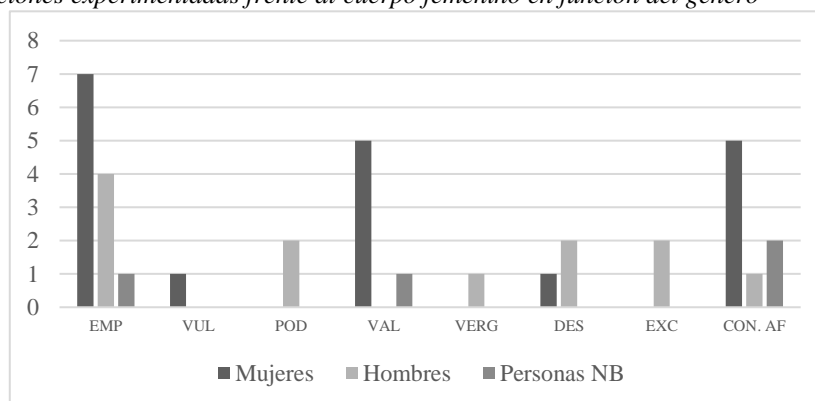
En relación a las emociones previamente descritas, se experimentó tanto *admiración* por el ofrecimiento del cuerpo, pero también *vergüenza* ($n_{E,M}=1$; $n_{E,H}=3$) por ser un acto de exposición de la intimidad, por observar el desnudo de una persona desconocida y sentirlo como una invasión de su privacidad.

Por otro lado, dos hombres y una mujer sintieron deseo frente al cuerpo femenino, mientras que ningún participante experimentó dicha emoción frente al masculino. Con respecto a ello, uno de los participantes previamente mencionados alegó que dicho deseo no se vinculaba tanto con el plano sexual sino con el deseo de ser la artista, por el valor y arte que poseía. No obstante, admitió poder haber sentido cierto deseo sexual en algún momento de la pieza de haber permanecido más tiempo en la sala con el cuerpo. Por otro lado, dos participantes sintieron *excitación* frente al cuerpo femenino y uno frente al masculino.

Asimismo, cabe destacar que, en términos generales, la *conexión afectiva* con el cuerpo femenino ($n_{E,M}=8$) fue mayor que con el cuerpo masculino ($n_{E,H}=4$). Así, cinco mujeres, dos personas de género no binario y un hombre afirmaron sentir más compañerismo, más sororidad con el cuerpo femenino, además de una conexión emocional fuerte y una mayor complicidad con la mirada. En este sentido, una participante afirmó que, mientras que con el cuerpo masculino se dejó guiar mucho por lo que la razón le indicaba que debía hacer en cada momento, para no invadir el espacio personal del artista masculino; con el cuerpo femenino conectó más emocionalmente, lo cual influyó en su actuación con la performer femenina.

En síntesis y, en relación a la Hipótesis 2, la Figura 2 muestra las emociones que fueron experimentadas con mayor frecuencia por mujeres, hombres y personas de género no binario frente a la artista femenina.

Figura 2. Emociones experimentadas frente al cuerpo femenino en función del género



Nota: EMP (empatía); VUL (vulnerabilidad); POD (empoderamiento); VAL (valentía); VERG (vergüenza); DES (deseo); EXC (excitación); CON.AF (conexión afectiva).

4.2. Percepción del desnudo femenino y masculino

El análisis de la percepción del desnudo se relaciona fundamentalmente con la hipótesis de trabajo descrita a continuación: *se atribuirá un mayor número de rasgos vinculados a las cualidades de la cosificación al cuerpo femenino que al cuerpo masculino*. Para ello, se analizan los resultados derivados de la escala del diferencial semántico basada en las cualidades de la cosificación de Nussbaum (1995) y Langton (2009). No obstante, junto con ello, se exploran nuevamente las vivencias de los participantes para conocer las implicaciones subjetivas de la percepción del desnudo femenino frente al masculino a través de los títulos que los participantes pusieron a la pieza interactiva con cada artista.

En primer lugar, los resultados cuantitativos de la escala del diferencial semántico, vinculados a la *reducción del sujeto a la apariencia*, muestran que los participantes consideraron ambos cuerpos bellos ($M_M=6$; $D.T_M=1,22$; $M_H=5,71$; $D.T_H=1,23$) y buenos ($M_M=5,71$; $D.T_M=1,34$; $M_H=5,95$; $D.T_H=1,071$) frente a feos y malos. Así, con respecto a la percepción del físico de ambos cuerpos, cuatro participantes, tres mujeres y un hombre, evaluaron el desnudo del cuerpo femenino mientras que dos mujeres y un hombre hicieron lo propio con el masculino. Las mujeres ensalzaron la belleza, lo equilibrado, bonito y agradable de los cuerpos. Por su parte, el hombre admitió en ambos casos que le había gustado observar los genitales de ambos artistas y el pecho de la mujer. Además, se centró en realizar comparativas sobre la estética y los atributos físicos entre el cuerpo femenino y el masculino.

En la misma línea, atendiendo a la escala bueno-malo, tres participantes, dos hombres y una mujer, afirmaron posicionarse en una puntuación neutra debido a que consideraron que la validez de un cuerpo no debe ser medida en un continuo desde lo bueno a lo malo. Por el contrario, dos participantes, un hombre y una persona de género no binario, sí recalcaron que evaluaron el cuerpo como algo bueno y no malo.

Por otro lado, sobre la *instrumentalidad* del cuerpo, mayoritariamente los artistas fueron considerados útiles ($M_M=5,95$; $D.T_M=1,57$; $M_H=5,81$; $D.T_H=1,47$). No obstante, en este punto cabe destacar la diversidad de opiniones entre tres participantes, dos hombres y una persona de género no binario. Los dos hombres consideraron que un cuerpo no debe ser percibido como útil o inútil mientras que la persona NB argumentó que un cuerpo es útil en tanto en cuanto es una herramienta que permite hacer cosas y que de hecho, en este caso concreto, fue el instrumento que los artistas utilizaron de manera autónoma para realizar su trabajo como performers.

A su vez, relativo al *valor inherente a la persona* (reducción de la persona al cuerpo), los participantes consideraron los cuerpos de los dos artistas como admirables ($M_M=6,1$; $D.T_M=0,995$; $M_H=6,19$; $D.T_H=0,98$) y valiosos ($M_M=6,38$; $D.T_M=0,86$; $M_H=6,24$; $D.T_H=1,13$).

En relación con la *violabilidad*, los asistentes percibieron más fuerte el cuerpo femenino ($M_M=5,14$; $D.T_M=1,71$) frente al masculino ($M_H=4,71$; $D.T_H=1,67$) pero, por el contrario, determinaron que el cuerpo de la artista femenina era más blando ($M_M=3,67$; $D.T_M=1,155$) que el del artista masculino ($M_H=4,29$; $D.T_H=1,67$). Sin embargo, la prueba de Wilcoxon reveló que no existían diferencias significativas con respecto a ambas cuestiones, la fortaleza ($z=-1,37$; $p=0,169$) y la dureza ($z=-0,765$; $p=0,444$) entre el cuerpo femenino y el masculino.

Por otro lado, la escala masculino-femenino suscitó controversia en tres participantes, dos mujeres y una persona de género no binario. Una de las participantes vinculó el género masculino o femenino a una decisión personal que no pudo conocer durante la pieza mientras que la persona de género no binario reflexionó sobre la dificultad de determinar el género a través de la observación del cuerpo desnudo e inmóvil. Por el contrario, otra participante de

género femenino reconoció que respondió en función de las atribuciones que se realizan socialmente a cada cuerpo. Es decir, determinó que estereotípicamente el cuerpo de mujer lo asoció a la vagina o el pecho, mientras que el cuerpo masculino lo atribuyó a poseer pene. Siguiendo esta línea, los participantes vincularon mayoritariamente el cuerpo de la artista al género femenino ($M_M=5,48$; $D.T_M=1,53$) mientras que el del performer al masculino ($M_H=5,05$; $D.T_H=1,39$).

Con respecto a la *inercia*, los participantes atribuyeron mayor actividad que pasividad a los cuerpos. No obstante, dos participantes afirmaron que lo más impactante fue la interacción con un cuerpo que no estaba respondiendo, que no interactuaba con su audiencia.

Acerca de la *negación de la subjetividad*, los participantes afirmaron percibir mayor complejidad y emotividad en el cuerpo femenino que en el masculino. Siendo significativas las diferencias en la percepción de complejidad entre ambos cuerpos.

Tabla 4. Actitudes sobre la negación de subjetividad del cuerpo masculino y femenino

	Cuerpo femenino	Cuerpo masculino	Z
	M(DT)	M(DT)	
Emotividad	6,14(0,91)	5,76(1,09)	-1,476
Complejidad	5,52(1,53)	4,48(1,66)	-2,29*

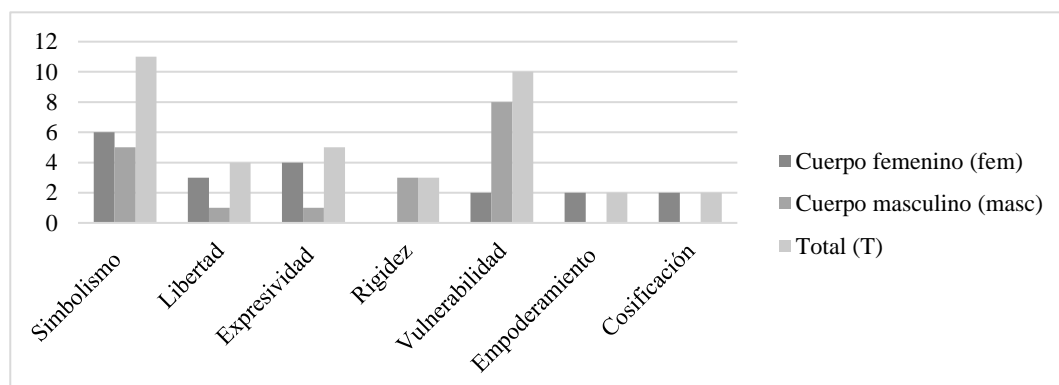
* $<.05$

Finalmente, referente a la *fungibilidad*, se determinó globalmente que ambos cuerpos se podían definir mejor como únicos que como intercambiables ($M_M=5,76$; $D.T_M=1,57$; $M_H=5,81$; $D.T_H=1,47$).

Por último, en términos generales, no se mostraron diferencias significativas ni en cada uno de los factores EPA (evaluación ($Z=-0,241$; $p=0,809$), potencia ($t=0,302$; $p=0,776$) y actividad ($t=2,007$; $p=0,058$)), ni entre la percepción global sobre el cuerpo femenino frente al masculino ($t=1,456$; $p=0,161$).

No obstante, más allá de la atribución de rasgos vinculados a un mayor o un menor nivel de humanización, en lo que concierne a la percepción del desnudo masculino y femenino, se profundiza en el terreno simbólico a través de los títulos con los que los participantes nombraron la pieza. Ahondando en esta cuestión, la audiencia escribió un total de 19 títulos en el cuerpo femenino y 18 en el cuerpo masculino²⁰. El análisis de contenido permitió agrupar los títulos en siete categorías vinculadas al desnudo: simbolismo del cuerpo (simbolismo), libertad, expresividad emocional (expresividad), rigidez emocional (rigidez), empoderamiento, vulnerabilidad por la exposición de la intimidad (vulnerabilidad) y cosificación sexual (cosificación). Así, la Figura 3 muestra la cuantificación general de los títulos asociados a cada categoría.

Figura 3. Número de títulos pertenecientes a cada categoría

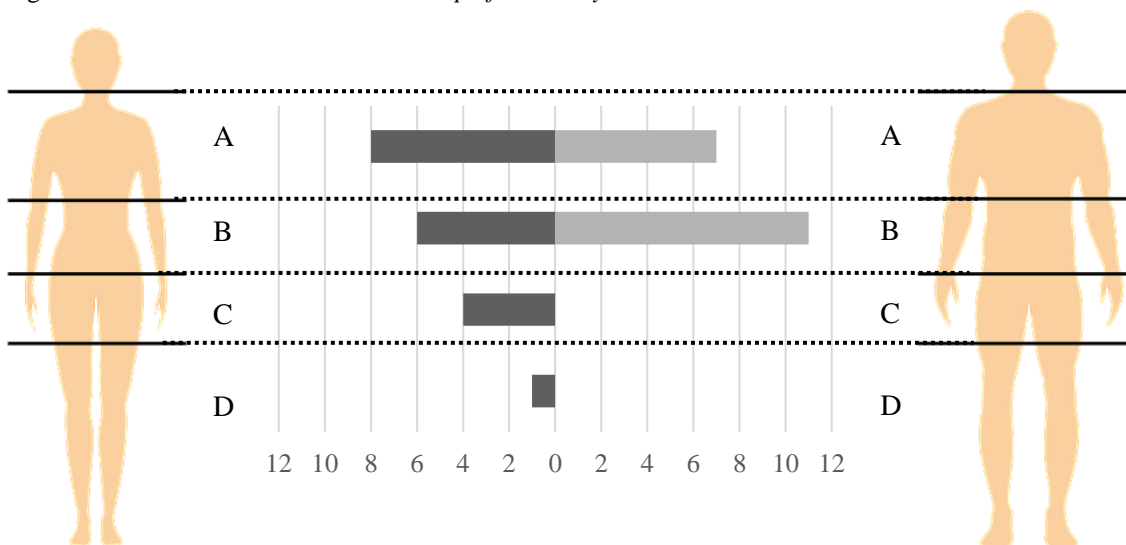


²⁰ Véase Anexo 13: Títulos de la pieza *Cuerpos en Observación* y su posición

Tal y como se observa en la Figura 4, la categoría más frecuente fue el simbolismo de la piel ($n_T=11$), seguida de la vulnerabilidad ($n_T=10$), la expresividad ($n_T=5$) y la libertad ($n_T=4$). Asimismo, la comparativa entre el cuerpo masculino y femenino muestra que el simbolismo ($n_{fem}=6$) fue la categoría más reiterada en la artista femenina, seguida de la expresividad ($n_{fem}=4$) y la libertad ($n_{fem}=3$) mientras que la vulnerabilidad ($n_{masc}=8$) lo fue para el performer masculino, además del simbolismo ($n_{masc}=5$) y la rigidez ($n_{masc}=3$).

Junto a ello, se exponen los resultados de la posición en la que los participantes situaron los títulos sobre la piel de ambos artistas (Figura 4)²¹. Para ello, se divide el cuerpo en 4 partes: (A) la parte superior del tronco, (B) la parte inferior del tronco, (C) la zona pélvica y (D) las extremidades inferiores.

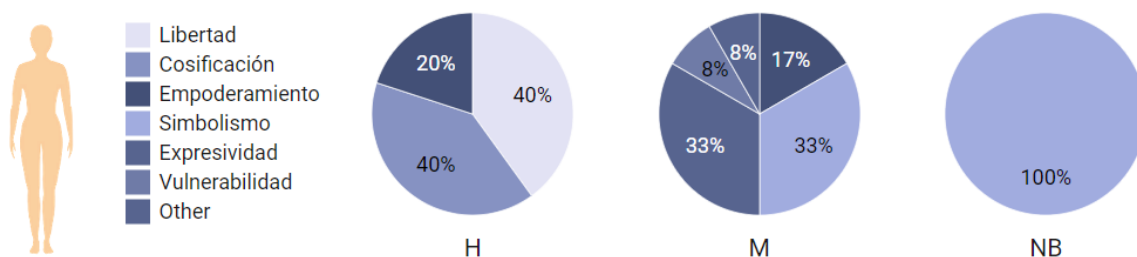
Figura 4. Posición de los títulos en el cuerpo femenino y masculino.



Por consiguiente, se contempla que, en el caso de la artista femenina, los títulos se situaron predominantemente en la parte superior del tronco ($n_{fem}=8$), junto con la parte inferior del tronco ($n_{fem}=6$) y la zona pélvica ($n_{fem}=4$). Por su parte, en el cuerpo masculino, los títulos fueron posicionados únicamente en la parte inferior ($n_{masc}=11$) y superior del tronco ($n_{masc}=7$). Asimismo, con respecto a la performer femenina, los participantes escribieron los títulos en mayor medida en la parte frontal del cuerpo ($n_{fem}=11$) mientras que ocurrió a la inversa en el artista masculino, siendo éstos situados en su mayoría en la espalda del mismo ($n_{masc}=11$).

Con respecto a la influencia del género de los participantes, de manera global, se observa que para el caso del cuerpo femenino (Figura 5), los hombres vincularon sus títulos fundamentalmente a la libertad ($n_H=2$) y a la cosificación ($n_H=2$), mientras que las mujeres los relacionaron predominantemente al simbolismo del cuerpo ($n_M=4$) y la expresividad emocional ($n_M=4$) y las personas de género no binario únicamente al simbolismo del cuerpo ($n_{NB}=2$).

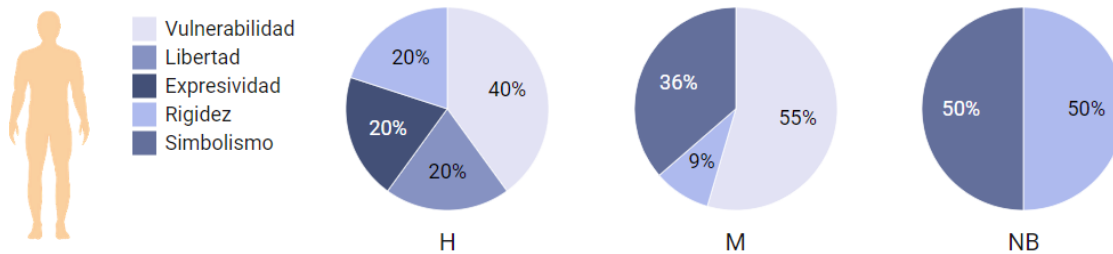
Figura 5. Cuerpo femenino. Proporción de títulos en función del género de los participantes



²¹ Véase Anexo 13: Títulos de la pieza *Cuerpos en Observación* y su posición

Paralelamente, sobre la piel del artista masculino (Figura 6), las mujeres asociaron sus títulos mayoritariamente a la vulnerabilidad ($n_M=6$), así como los hombres ($n_H=2$), mientras que las personas de género no binario los relacionaron con el simbolismo del cuerpo ($n_{NB}=1$) y la rigidez ($n_{NB}=1$).

Figura 6. *Cuerpo masculino. Proporción de títulos en función del género de los participante*



Junto con la cuantificación global de los títulos, a continuación se detallan los resultados extraídos del análisis cualitativo sobre la experiencia tanto de los asistentes como de los *performers* relativa a esta cuestión. Por ende, se profundizará en cada una de las categorías previamente mencionadas: simbolismo del cuerpo (simbolismo), libertad, expresividad emocional (expresividad), rigidez emocional (rigidez), empoderamiento, vulnerabilidad por la exposición de la intimidad (vulnerabilidad) y cosificación.

En primer lugar, el *simbolismo del cuerpo* engloba aquellos títulos que vinculan la interacción con el desnudo, la piel, la posición e incluso en algún caso el sabor del cuerpo con representaciones simbólicas personales o colectivas.

De este modo, con respecto al cuerpo femenino, los títulos de tres participantes, dos de género femenino y una de género no binario, se relacionaron con el valor simbólico de la piel de la artista femenina. Así, recalcaron que su actuación durante la obra había estado muy guiada por el descubrimiento de la historia de la artista a través de sus tatuajes y cicatrices. Junto con estas tres participantes, otros siete asistentes pusieron de manifiesto que se fijaron en los tatuajes de la artista durante la pieza, quedando impresionados y atrapados por algunos de ellos y tratando de encontrar el significado de los mismos. Por el contrario, ninguno de los participantes hizo alusión a estas cuestiones en el caso del cuerpo masculino que también poseía tatuajes aunque en menor medida que la artista femenina.

Otros títulos cargados de simbolismo atañeron a la vinculación entre el desnudo y la naturaleza en el caso del cuerpo femenino o con la urbe en el caso del masculino.

Por su parte, la posición física del cuerpo también suscitó, en una de las participantes, el título de la pieza en relación a la percepción de ambos cuerpos como fuertes y enteros al mantenerse, en sus palabras, muy enraizados al suelo durante la pieza.

Por último, una de las participantes hizo referencia al sabor del cuerpo, tras haberlo chupado durante la pieza, para dar nombre a su interacción con el mismo.

En segundo lugar, la categoría *libertad* aúna los títulos que relacionan el desnudo con una expresión de libertad. En consecuencia, fueron tres participantes, dos hombres y una mujer, en el caso de la artista femenina y un hombre en el caso del artista masculino quienes nombraron su pieza con palabras relativas a esta cuestión. Concretamente, en relación al cuerpo femenino, uno de los hombres argumentó que, al ser un cuerpo de mujer, concibió el desnudo como un paso mayor hacia la libertad que el que pudo concebir en el cuerpo del hombre. A lo que la mujer añadió que percibía que la artista femenina necesitaba más libertad que el artista masculino.

En esta línea, la *performer* destacó que, junto con la empatía, la libertad fue un concepto que frecuentemente los participantes escribieron sobre su piel. Consecuentemente, explicó que el desnudo pudiera significar libertad al desposeer el cuerpo de las ataduras sociales que implica, entre otras cosas, la vestimenta. Asimismo, consideró que el exponerse desnuda e inmóvil en frente del público fue asociado por los asistentes con la libertad y que, de hecho, ella así lo creía puesto que decidió posicionarse en la pieza de forma libre y consciente.

Acerca de la escritura sobre la piel de los títulos relacionados con la libertad (véase Anexo 8), la artista femenina recalcó que un participante que utilizó su cuerpo como un mero instrumento sexual situó la palabra “libertad” en su espalda, lo cual le pareció bastante reseñable puesto que, al posicionar el título en la espalda ni siquiera le permitió ver dicha libertad ni acceder simbólicamente a ella.

Por otro lado, se abordan las categorías de *expresividad* y *rigidez* que engloban los títulos que aluden respectivamente a la calidez y frialdad emocional que los asistentes percibieron en la interacción con cada cuerpo. Con respecto a la expresividad emocional, cuatro títulos fueron escritos por mujeres en el cuerpo de la *performer* femenina mientras que solo un hombre hizo lo propio con el artista masculino. Sobre el cuerpo femenino, muy en la línea de los resultados derivados del análisis de las emociones, la elevada conexión afectiva que las mujeres sintieron con la artista femenina les llevó a titular su pieza basándose en la energía transmitida, en la sororidad o en la paz sentida en presencia otra mujer. En esta misma línea, el hombre tituló su pieza a raíz de la paz que le transmitió el cuerpo masculino. Por el contrario, tres participantes, dos mujeres y un hombre, aludieron, a través de sus títulos, a la dificultad de conectar con el cuerpo masculino debido a su rigidez mientras que ninguno de los asistentes hizo referencia a la cuestión de la frialdad emocional tras la interacción con el cuerpo femenino.

En lo que respecta a las categorías *vulnerabilidad* y *empoderamiento*, en concordancia con los resultados sobre las emociones experimentadas por los participantes, ocho asistentes, seis de género femenino y dos de género masculino, vincularon su título a la vulnerabilidad en el caso del artista masculino mientras que solo una mujer lo hizo para titular la pieza con la artista femenina. Por su parte, tres asistentes, dos mujeres y un hombre, reflejaron en sus títulos el poder asociado al cuerpo femenino mientras que ninguno vinculó dicha fuerza o poder en el caso del cuerpo masculino.

Con respecto a la percepción de vulnerabilidad en el *performer* masculino, dos de los títulos se relacionaban con la exhibición de la intimidad a través del desnudo. Subsecuentemente, otros tres títulos, vinculados al cuerpo masculino, se asociaron con la valentía que significó, en palabras de una asistente, que un hombre se presentara desnudo frente al público. Finalmente, otra participante afirmó que el que un hombre estuviera desnudo frente al público pudiera interpretarse como un acto de humanización del género masculino, es decir, de exposición de defectos y virtudes que, de algún modo, redujo el ego que dicha participante asociaba a los hombres.

En contraposición, en el caso del cuerpo femenino, hubo tres asistentes que vincularon el desnudo con el poder y la fuerza, aludiendo a cuestiones como que el posicionamiento de una mujer desnuda en una obra performativa transmitía mucho empoderamiento, lo cual se traducía en un acto muy esperanzador para las mujeres en esta sociedad. Junto con lo anterior, otra participante añadió: “una pequeña diferencia que he sentido con el hombre es que sentía más en sus ojos la vulnerabilidad y en la mujer más en sus ojos la fuerza (Participante 15H16M.1, gen_fem).

En último lugar, la categoría *cosificación* aúna los títulos de dos participantes de género masculino que vincularon la interacción con el cuerpo femenino o bien a un espacio sensorial performativo de instrumentalización del desnudo o bien a la propia deshumanización de la

artista tal y como expresa un participante en la siguiente afirmación: “*porque yo, cuando la estaba tocando, no me llevaba nada de ella. Entonces, ¿qué contacto hay con una con una pared?*” (Participante 15M16H.2, gen_masc). Siguiendo esta misma línea temática, la artista femenina reveló, fundamentalmente a través de la experiencia con uno de los participantes de género masculino, que en ocasiones sintió que fue percibida como un cuerpo carente de emociones, expuesto como un objeto al que se pudiera acceder libremente.

Desde una perspectiva global, el análisis de la vivencia de los artistas sobre la percepción de sus cuerpos durante la pieza revela que el artista masculino no recordó significativamente ninguno de los títulos mientras que la artista femenina reseñó los títulos vinculados tanto a la cosificación como a la libertad, previamente desarrollados. A raíz de ello, estableció que socialmente el desnudo se asocia al sexo, a la pornografía o a cuestiones muy íntimas y que debiera ser vinculado ya no a la libertad sino a la naturalidad. Esto es, el cuerpo en toda su funcionalidad, en toda su belleza, pero también en todo su dolor, sus secreciones, etc. No obstante, reflexionó que la influencia de la cultura visual y de las grandes masas condicionaba la visión del cuerpo, al asociarla fundamentalmente a la belleza y la estética. En esta misma línea, el artista masculino anotó que el desnudo se percibe como algo impuro y sexualizado.

4.3. La interacción con el desnudo femenino y masculino

A raíz del estudio de la conducta de los participantes, se contrastan las hipótesis vinculadas a que *la interacción de los asistentes con el cuerpo femenino poseerá un mayor número de indicadores conductuales relacionados con la instrumentalización frente a la interacción con el cuerpo masculino* así como que *la interacción de los participantes de género masculino con el cuerpo femenino poseerá un mayor número de indicadores conductuales relacionados con la instrumentalización y un menor número de actuaciones vinculadas al cuidado frente a la interacción de las participantes de género femenino y no binario*. Los datos comportamentales fueron estudiados a partir de la observación sistemática y se basaron en la distancia interpersonal con el cuerpo, la dirección de la mirada y la conducta, dividida asimismo en la exploración, el cuidado y la cosificación sexual del desnudo. A su vez, se indagó en el efecto que la conducta del público tuvo en ambos *performers* a fin de contrastar las premisas basadas en que *la artista femenina experimentará mayores sensaciones y emociones relacionadas con haber sufrido una experiencia de cosificación a raíz de la interacción con el público que el artista masculino* junto con que *la artista femenina experimentará mayores sensaciones y emociones relacionadas con haber sufrido una experiencia de cosificación a raíz de la interacción con el público masculino que con el femenino y el de género no binario*. Para ello, los datos previos se triangulan con la información extraída tanto del relato de los artistas como de los propios participantes.

4.3.1. Diferencias generales en la actuación de la audiencia

Con respecto a la interacción de los participantes con el cuerpo femenino y masculino se exponen, en primer lugar, desde un prisma global, los resultados derivados del análisis observacional relativos a la distancia a la que se situaron los asistentes así como de las conductas de exploración durante la pieza, los cuales son contrastados con la percepción de ambos artistas sobre la actuación general de los participantes en presencia del desnudo femenino y masculino. Más allá, en los siguientes subapartados se ahondará en profundidad en aquellos aspectos vinculados a la interacción con el cuerpo que fueron más significativos durante la performance: la cosificación del desnudo y la necesidad de cuidado del mismo.

Derivado de lo anterior, el estudio de la proxemia no revela diferencias significativas entre las dos salas en el tiempo transcurrido en cada zona, a pesar de que los participantes se situaron, en general, más próximos a la artista femenina que al masculino (Tabla 5).

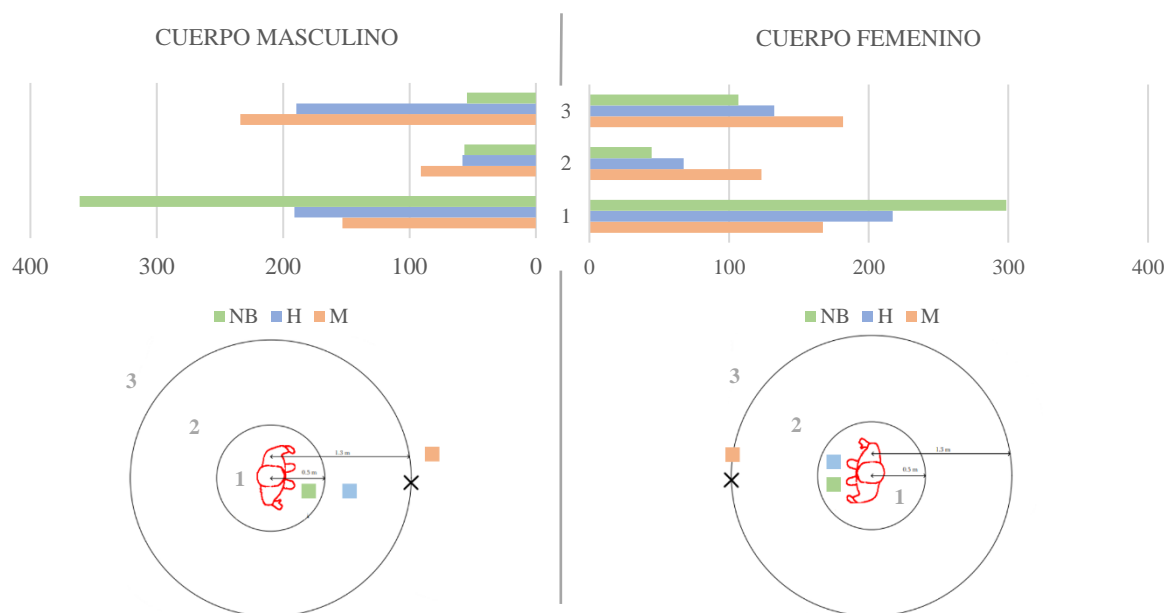
Tabla 5. *Distancias interpersonales frente al cuerpo femenino y masculino*

	Cuerpo femenino	Cuerpo masculino	Z
	M(D.T.)	M(D.T.)	
Distancia íntima	196,33(129,04)	185,62(142,045)	-0,336
Distancia personal	97,14(75,84)	69,1(53,048)	-1,477
Distancia social	160,14(122,95)	202,00(143,55)	-1,199

Por su parte, el análisis conductual muestra que se realizaron, durante un periodo más prolongado, conductas de exploración frente al cuerpo femenino (M=102,57; D.T.= 99,17) que frente al masculino (M=76,24; D.T.=93,073). No obstante, los resultados derivados del contraste de medias no muestran diferencias significativas entre la interacción con cada performer (Z=-1,420; p=0,156).

Con respecto a la influencia del género, en la Figura 7 se muestra que, frente ambos cuerpos, los hombres y las personas de género no binario se situaron, en mayor medida, a una *distancia íntima*, mientras que las mujeres se posicionaron predominantemente a una *distancia social*. No obstante, tanto las mujeres como los hombres se situaron durante más tiempo en el *espacio social* reduciendo la entrada en la *zona íntima* cuando interactuaron con el cuerpo masculino, mientras que en el caso de las personas de género no binario ocurrió al contrario, posicionándose más próximos al artista masculino que a la femenina.

Figura 7. *Distancia interpersonal frente al cuerpo femenino y masculino*



Nota. 1 (zona íntima); 2 (zona personal); 3 (zona social); M (mujeres); H (hombres); NB (personas de género no binario)

Asimismo, las conductas de exploración del cuerpo fueron realizadas en mayor medida, en la interacción con el cuerpo femenino, por personas de género no binario (M=193; D.T.=57,98) frente a las mujeres (M=93; D.T.=106,83) y los hombres (M=93,14; D.T.=91,041), aunque no se revelen diferencias significativas (H de Kruskal-Wallis=2,22; p=0,329). De la misma manera, en presencia del cuerpo masculino, las personas de género no binario (M=207,5; D.T.=34,64) exploraron más que los hombres (M=95,43; D.T.=115,048) y las mujeres (M=43,17; D.T.=62,13), siendo éstas últimas las que menor tiempo dedicaron a

conductas de experimentación con el cuerpo. Sin embargo, dichas diferencias tampoco fueron significativas (H de Kruskall-Wallis=4,76; p=0,093).

Junto con los resultados expuestos previamente, el análisis cualitativo pone de manifiesto que ambos *performers* perfilaron tres grupos de participantes en función de su actuación. El performer masculino categorizó al público en: a) aquellos que se sentían totalmente cohibidos para actuar; b) aquellos que tenían la voluntad de interactuar pero les resultaba difícil hacerlo por lo que, a medida que transcurría la pieza, iban explorando progresivamente; y, c) aquellos que llegaron a la obra con la necesidad de interactuar y cuyo contacto y experiencia fue de mayor intensidad. En la misma dirección y siguiendo los resultados anteriores, la *performer* femenina estableció diferencias entre a) los participantes que no se acercaron a su cuerpo, los cuales infiere que pudieran observarla como una persona con mayor poder, lo que provocaba una brecha artista-asistente; b) los participantes que denotaban cierta intimidación en la situación pero que, comparativamente con el grupo anterior, se relacionaban desde un plano más equitativo, empatizando con la artista y respetando su intimidad; y finalmente c) aquellos que la percibían como un objeto, como un cuerpo sobre el que poder actuar sin límites.

Aludiendo a los condicionantes sociales que pudieran influir en las diferencias de actuación de cada participante, la artista femenina hipotetizó que, debido al tabú que rodea al desnudo, cada individuo entiende y experimenta el concepto desde su individualidad e intimidad y, al no colectivizarlo, no se genera una definición compartida que surge, en palabras de la artista, cuando las personas ponen en común sus percepciones acerca de una realidad concreta.

4.3.2. La cosificación del desnudo femenino y masculino

Los resultados cuantitativos muestran que los participantes tocaron, en mayor medida, los genitales y pecho de la artista femenina (M=13,76; D.T.=60,57) frente al masculino (M=0,86; D.T.=2,35), aunque estadísticamente las diferencias entre ambos no son significativas (Z=-1,069; p=0,285). Asimismo, se revela que los hombres fueron los únicos en llevar a cabo dichas conductas tanto frente al cuerpo femenino (M=41,29; D.T.=104,42) como al masculino (M=2,57; D.T.=3,64). Existiendo, por ende, diferencias significativas con respecto al tocamiento de zonas íntimas en función del género tanto en el caso de la *performer* femenina (H de Kruskall-Wallis=6,62; p=0,037) como en el del masculino (H de Kruskall-Wallis=6,62; p=0,037).

A su vez, las conductas relacionadas directamente con la cosificación solo fueron expresadas por participantes de género masculino tras la interacción con la *performer* femenina, mientras que no aludieron a dicha cuestión con respecto al artista masculino.

En primer lugar, abordando someramente el tema de la cosificación, destacan las diferencias en la experiencia que tuvo un participante de género masculino con cada cuerpo, el cual afirmó que le resultó interesante poder aproximarse al cuerpo femenino con delicadeza y naturalidad y también poder observar reacciones en el cuerpo a pesar de la quietud y estaticidad, es decir, pese a que se mostrara el cuerpo como si fuera un objeto. En el caso del artista masculino, también influido porque ya había tenido contacto previo con él, tuvo mayor necesidad de arropar, con la vocación de romper las dinámicas de cosificación.

Junto con ello, se suma la experiencia de otros tres participantes, todos ellos varones, que afirmaron disfrutar más de la interacción con la artista femenina aludiendo fundamentalmente a la observación y contacto con los genitales del cuerpo femenino. Estableciendo, hasta en dos ocasiones, que la razón subyacente a dichas conductas residía, como

se ha comentado previamente, en que hacía tiempo que no se les brindaba la oportunidad de observar el desnudo femenino.

Tres de los cuatro participantes que expresaron haber realizado conductas vinculadas a la cosificación del cuerpo femenino fueron destacados en la narración de la *performer*. En primer lugar, subrayó fundamentalmente la vivencia de violencia sexual que experimentó con uno de los participantes durante la pieza. Con respecto a ello y en consonancia con los resultados cuantitativos derivados de la observación, describió que dicho asistente, sin ningún tipo de preliminar, comenzó a realizar tocamientos de sus genitales y pezones de forma desagradable y violenta. A raíz de ello, la *performer* afirmó haberse sentido reducida a un cuerpo, un objeto, una masa de carne que no sentía durante los dos minutos que duró la interacción, lo cual le llevó incluso a disociar su mente de su cuerpo para poder soportar la vivencia. En definitiva, afirmó haber experimentado durante la performance lo que son los abusos sexuales, lo que le llevó a concluir lo siguiente: “*el cuerpo, incluso en un espacio tan vacío y blanco, también se sexualiza*” (Artista, gen_fem).

Junto con dicha experiencia, relató sentirse cosificada a través de la interacción con otros dos participantes de género masculino, los cuales acariciaron, de manera sexual o sensual, su pecho y su cuerpo. A este respecto, compartió que dichos participantes pudieron actuar guiados por el hecho de que se les estaba presentando frente a sí un cuerpo desnudo de mujer.

Por otro lado, con respecto al cuerpo masculino, ninguno de los participantes aludió directamente a conductas vinculadas a la sexualización e instrumentalización del desnudo. Del mismo modo, el artista masculino alegó poderse sentir excitado en algunas partes de la pieza pero no cosificado sexualmente. Así, describió el tocamiento de los genitales por parte de un participante de género masculino como un acto de curiosidad que no le incomodó ni le hizo sentirse sexualizado. A este respecto, añadió que él esperaba que pudieran aparecer ciertas conductas más vinculadas a la cosificación sexual pero que éstas no se dieron, aludiendo, entre otras razones, a que sintió que los participantes le percibían como alguien tan vulnerable que sus conductas se vincularon más al cuidado (desarrollado en el apartado 4.3.3.) que a la sexualización. Junto con ello, sumó que le hubiera gustado que los participantes le hubieran tratado como un objeto sexual, con conductas vinculadas a lo erótico, al tocamiento de los genitales, etc. A su vez, determinó que, en este sentido, existe un tipo de violencia estrictamente relacionada con la sexualidad que el artista no hubiera interpretado como un tipo de agresión hacia su persona y que, de hecho, al haber explicitado su consentimiento a que los participantes interactuaran libremente, esperaba que pudiera haber aparecido durante la pieza.

4.3.3. La necesidad de cuidado frente al desnudo femenino y masculino

La necesidad de cuidado del desnudo por parte de la audiencia vino impulsada, en gran medida, por el desequilibrio de poder que los participantes percibieron con los performers. En consecuencia, seis asistentes, cuatro mujeres, una persona de género no binario y un hombre, aludieron a que experimentaron que poseían cierto poder sobre el cuerpo durante la pieza, considerando las siguientes cuestiones: el desnudo, la libertad de actuación del público, la pasividad del cuerpo y la influencia de la mirada (ojos abiertos frente a ojos cerrados). En este punto se abordarán las experiencias relativas a las tres primeras temáticas mientras que la relación entre el poder y la mirada se desarrollará en profundidad en el apartado cuatro, al vincularse directamente con la Hipótesis 3, relativa a la influencia de la mirada en la cosificación del desnudo.

En primer lugar, sobre la libertad otorgada al público para actuar, un participante de género no binario hizo referencia a que la vulnerabilidad que pudo sentir durante la pieza vino ligada a esta cuestión.

Si se te da libertad total, estás todo el tiempo delante de un espejo, todo lo que suceda es un reflejo de qué es lo que estás buscando, de cuáles son tus carencias, tus deseos (Participante 4H4M, gen_nb).

En consecuencia, argumentó que éste fue su principal conflicto interno debido a que, aunque no quería que fuera únicamente su propia voluntad la que gobernara sus movimientos, de alguna manera, su actuación contradecía dicho deseo. Del mismo modo, otro participante de género masculino aludió a que sintió que los cuerpos estaban bajo su poder y que, por ende, podía hacer lo que quisiera con ellos. No obstante, en ambos casos se afirmó que dicho poder condujo a la necesidad de cuidar el cuerpo, de tratarlo con respeto y cariño.

Asimismo, tres participantes, un hombre y dos mujeres, hicieron referencia a que el hecho de que el cuerpo estuviera desnudo mientras que ellos se encontraban vestidos hizo que el desequilibrio entre el o la artista y los asistentes fuera aún mayor.

Por otro lado, no solo la ausencia de vestimenta sino también de actividad en el cuerpo influyó en la percepción de desigualdad del público. De manera que, en la misma línea que los resultados extraídos del Diferencial Semántico, dos participantes de género femenino aludieron a que la pasividad que percibieron en los cuerpos generó un gran desequilibrio.

En consecuencia, 10 asistentes, cinco mujeres, cuatro hombres y una persona de género no binario, vincularon sus acciones a la necesidad de cuidar los cuerpos que se presentaban desnudos frente a ellos. Así se muestra cómo, a pesar de la falta de reactividad, trataron de inferir las necesidades tanto de la performer femenina como del masculino. En este sentido, procuraron aproximarse con delicadeza y realizar conductas de cuidado impulsados por la necesidad de ayudar y arropar. De la misma manera, reflejaron en su narración que las acciones predominantes se vinculaban al tacto y a las caricias que partían desde el cuidado.

A este respecto, la observación conductual muestra que llevaron a cabo conductas de cuidado durante la pieza frente a ambos performers, tanto a la artista femenina ($M=31,67$; $D.T.=52,261$) como al masculino ($M=39,62$; $D.T.=60,014$), no existiendo diferencias significativas entre ambos cuerpos en la frecuencia en que se realizaron ($Z= -0,653$; $D.T.=0,514$). No obstante, en el caso de la performer femenina, el cuidado se vinculó predominantemente a las mujeres ($M=41,08$; $D.T.=60,82$) frente a los hombres ($M=22,29$; $D.T.=42,82$) y las personas de género no binario ($M=8$; $D.T.=11,31$) aun no siendo significativas las diferencias entre dichos grupos de asistentes (H de Kruskal-Wallis= $0,769$; $p=0,681$). Por su parte, en el cuerpo masculino, las conductas de cuidado fueron llevadas a cabo en mayor medida por los hombres ($M=48,57$; $D.T.=61,19$), seguidos de las mujeres ($M=36,83$; $D.T.=66,34$) y las personas de género no binario ($M=25$; $D.T.=8,48$) a pesar de que las diferencias tampoco fueron significativas (H de Kruskal-Wallis= $0,368$; $p=0,832$).

Asimismo, cabe destacar la conducta verbal de tres participantes, todas ellas mujeres, las cuales hablaron predominantemente a la artista femenina frente al masculino. Dichas participantes afirmaron haber utilizado la comunicación verbal para halagar a los artistas reafirmando su valentía y, en el caso concreto de una asistente, para cuidar el cuerpo expresando a la artista femenina que percibía que necesitaba un masaje. De hecho, la performer enfatizó que esta experiencia con la mujer que le ofreció el masaje fue la que más le reconfortó debido a que, tras la vivencia de acoso que sufrió con un participante de género masculino, pudo compartir con ella la siguiente situación.

Yo estaba todavía con los ojos cerrados y ella, súper amable, me empezó a dar un masaje, me empezó a decir “creo que necesitas un masaje” y no sé, pues seguramente yo estaba en un momento tenso aunque estuviera estática, y ella notaría algo y me empezó a dar un masaje para relajarme y luego me dio un abrazo y fue como “aquí me

dejo”, y ahí sí que le di un abrazo yo a ella porque lo necesitaba y eso es muy bonito (artista, gen_fem).

Por el contrario, otra participante resolvió que, puesto que los artistas no podían hablar, aunque el silencio de la sala aumentaba el grado de incomodidad, decidió activamente que ella no utilizaría la conducta verbal para tratar de interactuar con el cuerpo.

En esta línea, los resultados globales derivados de la observación sistemática no muestran diferencias significativas entre la conducta verbal de los participantes frente al cuerpo femenino y el cuerpo masculino ($Z=0,00$; $p=1,00$). A pesar de ello, el análisis comparativo en función del género de los participantes pone de manifiesto que fueron las mujeres las únicas que interactuaron verbalmente con los performers ($M_M=3,92$; $D.T._M=10,58$; $M_H=0,00$; $D.T._H=0,00$; $M_{NB}=0,00$; $D.T._NB=0,00$).

4.4. La intersubjetividad a través de la mirada

A fin de contrastar la *Hipótesis 3*. “*La mirada es una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres que disminuye la deshumanización*”, en el presente apartado se analiza la influencia de la mirada (ojos cerrados frente a abiertos) en las diferentes acciones y sensaciones de los participantes y artistas entre las que se encuentran, el poder, la reactividad y conexión afectiva o el aumento de incomodidad. Por lo que se complementan los datos derivados de la observación sistemática con las vivencias subjetivas de asistentes y performers.

En primer lugar, durante la primera fase de interacción con el cuerpo con los ojos cerrados, la artista femenina destacó que las acciones predominantes fueron tocar y abrazar, lo cual le pareció muy significativo puesto que, en su opinión, esto pudo reflejar que existe una gran necesidad de contacto y de dar cariño en la sociedad actual. Asimismo, alegó que hubo participantes a los que les costaba interactuar hipotetizando que esto pudiera ser debido a que el contacto con el cuerpo implicaba una invasión de su intimidad. De manera que, aunque algunos asistentes sí que se sintieron libres a causa de que estaba indicado que podían interactuar con el cuerpo como conviniesen, el hecho de mantener los ojos cerrados, de alguna manera, implicaba acceder al cuerpo sin el consentimiento explícito de la artista. En consecuencia, destacó que percibió el contacto de esta primera fase de interacción como más sutil que cuando mantenía los ojos abiertos. Así, recordó que los patrones conductuales que más se repitieron durante este periodo fueron el tocarle los brazos y los hombros, así como la cabeza, el colocarle en alguna posición o hacerle masajes. La predominancia del contacto con los brazos fue explicada por la artista aludiendo a que entendía que ésta es la parte del cuerpo más cercana al otro y por lo tanto la vía más accesible de acceder a otra persona.

Por su parte, el artista masculino determinó que las acciones más repetidas por los participantes fueron acariciar la espalda y la zona del hombro y los masajes. A este respecto, el *performer* masculino estableció que la interacción desde la espalda fue más frecuente debido a que la interacción de frente pudiera resultar más impactante para los asistentes.

A su vez, cabe destacar que, al tener los artistas los ojos cerrados, utilizaron fundamentalmente el oído para poder inferir las características de las personas que estaban interactuando con ellos durante esta primera fase. En este sentido, el artista masculino estableció que trataba de adivinar el género de los asistentes, por un lado, a través de sus pisadas, puesto que las mujeres solían llevar tacones o zapatos que hacían más ruido y, por otro, a través del tamaño de sus manos, no obstante afirmó no poder inferir más información a partir del contacto con su cuerpo porque los participantes fueron muy delicados en general. En contraposición, la artista femenina expresó que la forma de pisar de los hombres era más ruidosa y que las mujeres tocaban su cuerpo con un mayor nivel de cuidado que los participantes de

género masculino, vinculando esta última cuestión, asimismo, con la relación entre las mujeres y los cuidados en la sociedad actual.

No obstante, ambos *performers* aludieron a que significaron el momento en el que abrían los ojos y se producía el contacto visual como una revelación puesto que todo lo que habían imaginado y elucubrado sobre los asistentes que interactuaron previamente con sus cuerpos se desvelaba. Lo cual, redujo la sorpresa del artista masculino y aumentó la tranquilidad de la artista femenina.

En este sentido, con respecto a la reactividad y conexión afectiva, cinco asistentes, tres mujeres, un hombre y una persona de género no binario, experimentaron que la mirada se convirtió en un elemento humanizador, de manera que, al abrir los *performers* los ojos, dejaron de ver un cuerpo para comenzar a ver a una persona. Derivado de ello, significaron el inicio del contacto visual como una reconciliación, una conexión más directa que redujo la individualidad de la experiencia y, en consecuencia, la sensación de que se otorgara un cuerpo a los participantes para pasar a una situación de interacción con una persona. En este sentido, se aludió a la mirada como un elemento de intersubjetividad, de intercambio, lo cual provocó, en dos asistentes, que se sintieran más acompañados y acogidos. De acuerdo con lo anterior, la artista femenina apoyó que, en general, la apertura de los ojos daba lugar a un contacto mucho más intenso y personal y, en consecuencia, se generó una gran conexión con muchos de los participantes. Asimismo, el artista masculino anotó que también en su caso hubo momentos de complicidad con la mirada durante el transcurso de la pieza.

No obstante, los análisis derivados de la observación sistemática ponen de manifiesto que durante la fase del contacto visual, los participantes miraron, de forma significativa, mayoritariamente a los ojos del *performer* masculino frente a su cuerpo (Tabla 3) mientras que dichas diferencias no fueron significativas para el caso de la artista femenina.

Tabla 4. *Orientación de la mirada frente al cuerpo femenino y masculino*

	Mirada dirigida a los ojos	Mirada dirigida al cuerpo	Z
	M(DT)	M(DT)	
Cuerpo femenino	12,57(9,75)	6,67(7,76)	-1,738
Cuerpo masculino	14,95(8,57)	3,52(5,86)	-2,986**

**<.01

En contraposición, cuatro participantes, dos hombres y dos mujeres, expresaron haber sentido cierta incomodidad o tensión en el momento en el que los *performers* abrieron los ojos. Uno de ellos vinculó dicha incomodidad a que los artistas, al verle, pudieran emitir juicios sobre él, basándose en su conducta previa. Asimismo, ambos artistas afirmaron que hubo participantes que se asustaron al abrir los ojos o que les percibían incómodos durante el contacto visual, los cuales, según relató el artista masculino se quedaban mirando el tiempo que les quedaba para que finalizara la acción.

De la misma manera, con respecto al poder, se observa, a través de la experiencia de tres asistentes, dos mujeres y un hombre, cómo el hecho de que él o la artista abrieran los ojos modificó su posición en la pieza y, con ello, su actuación.

Cuando ha abierto los ojos me he sentido que era yo el que se desnudaba porque ha sido como, yo estaba mirando sin que la otra persona me mirara, como si tuviera ese poder, de decir “yo puedo hacer con este cuerpo lo que quiera”, pero cuando la otra persona me mira, de repente es como mostrar que sabe lo que yo soy, entonces yo sentía que yo me desnudaba y como que me pillaban un poco. Me ha parecido más de tú a tú y en las otras

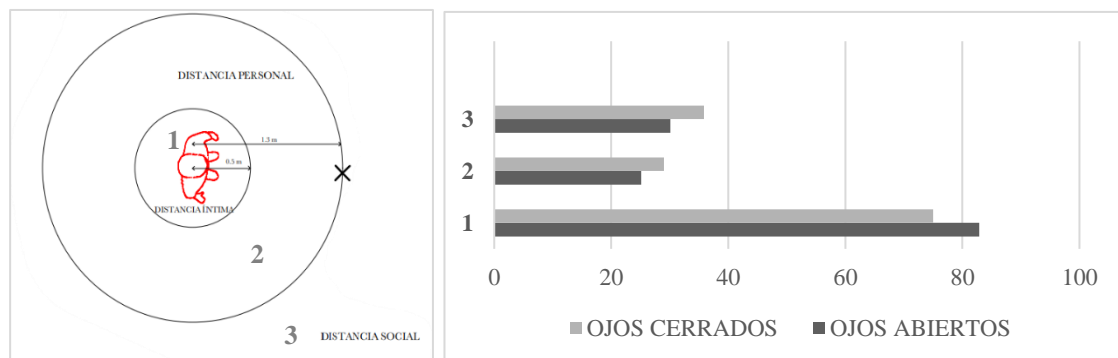
parecía como que eran cuerpos inertes, que yo tenía poder sobre ellos. (Participante 15M16H.2, gen_masc).

Así, dos participantes de género femenino confesaron que, cuando el cuerpo abrió los ojos, ya no se atrevieron a mirar su cuerpo ni sus genitales, sino que ambas se centraron en mantener el contacto visual con los artistas, motivadas, asimismo, por la vergüenza de mirar sus cuerpos mientras ellos les estaban observando. Consecuentemente, una participante afirmó *“la inercia era esa, los ojos condicionan la mirada del otro”* (13M14H, gen_fem).

Por otro lado, en relación al segundo momento de interacción con los ojos abiertos, la artista femenina destacó que las conductas de mayor frecuencia fueron acariciar para dar placer desde los cuidados y observar, de cerca y con más detalle, las diferentes partes del cuerpo de la performer. Por su parte, el artista masculino reiteró que las conductas predominantes fueron el contacto desde la espalda y los masajes. En este sentido, enfatizó que, en esta fase que incluía los ojos abiertos, la interacción con la espalda era más fácil para los participantes puesto que además de estar en el lado opuesto a los genitales, de ser una parte del cuerpo, en su opinión, menos íntima y más neutra, imposibilitaba el sentirse observado por el artista durante la interacción con su cuerpo.

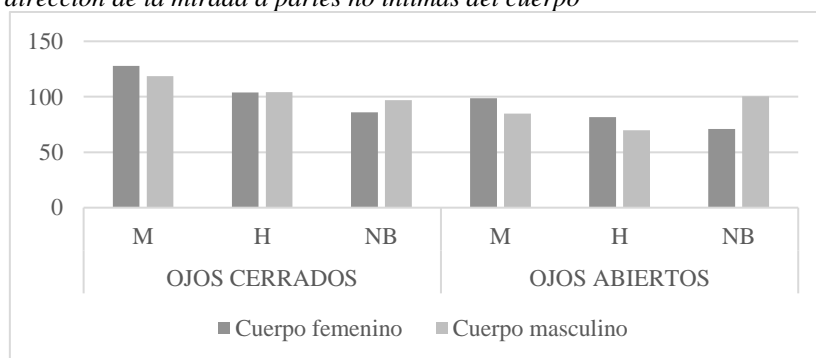
En esta línea, los resultados cuantitativos relativos a posición de los participantes durante la fase de la primera interacción (con los ojos cerrados) y de la segunda interacción (con los ojos abiertos) revelan que frente al cuerpo femenino, no modificaron significativamente la distancia interpersonal a la que se situaron, tal y como se muestra en la Figura 8.

Figura 8. Posición de los participantes ojos cerrados vs abiertos



Por otro lado, los participantes miraron fundamentalmente a las partes no íntimas del cuerpo en ambas fases de interacción (Figura 9). No obstante, durante la interacción con los ojos abiertos las únicas que redujeron significativamente el tiempo de observación del cuerpo femenino ($Z = -2,66$; $p < 0,05$) y masculino ($Z = -2,191$; $p < 0,05$) fueron las mujeres.

Figura 9. Tiempo dirección de la mirada a partes no íntimas del cuerpo



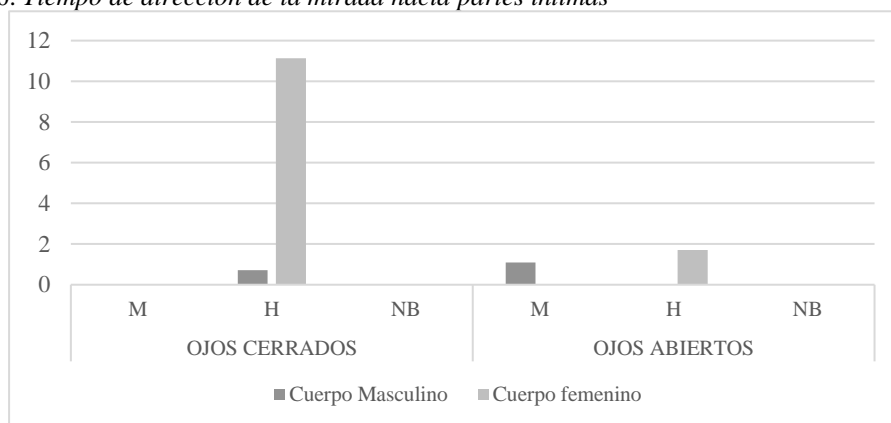
Nota. H (Hombres); M (Mujeres); NB (Personas de género no binario).

Por su parte, un participante de género masculino argumentó que sentía más tranquilidad cuando los artistas tenían los ojos abiertos puestos que “prefería la luz frente a la oscuridad”. No obstante, en la experiencia de abuso y cosificación sexual que relató la artista con dicho asistente, anteriormente desarrollada en el punto 4.3.2. destacó que la mirada fue un aspecto muy significativo puesto que, a pesar de mantener el contacto visual con el participante, la artista vivenció lo siguiente:

Yo le estaba mirando a los ojos y él me miraba a los míos y no había ningún tipo de conexión. Intentaba de alguna manera con la mirada decirle que eso (los tocamientos del participante) no me estaba gustando y veía como si...como si me estuviera tirando al vacío ahí, dentro de sus ojos...como que no había nada, nada absolutamente nada, o sea, casi podía ver la pared de detrás del vacío que sentía al mirarle (Artista, gen_fem).

En este sentido, los resultados de la orientación de la mirada hacia las partes íntimas del cuerpo femenino y masculino en función del género durante la primera interacción con los ojos cerrados y la segunda interacción con los ojos abiertos exponen, tal y como se muestra en la Figura 10, que los hombres miraron en mayor medida a los genitales y pecho de la artista femenina que las mujeres y las personas de género no binario y que dicha observación fue más intensa cuando la artista poseía los ojos cerrados frente a abiertos. Con respecto al performer masculino, solo los hombres observaron sus genitales durante la primera interacción. Igualmente, dicha observación fue menor que en la interacción con los ojos cerrados en los hombres pero se dio en la dirección contraria en las mujeres²².

Figura 10. Tiempo de dirección de la mirada hacia partes íntimas



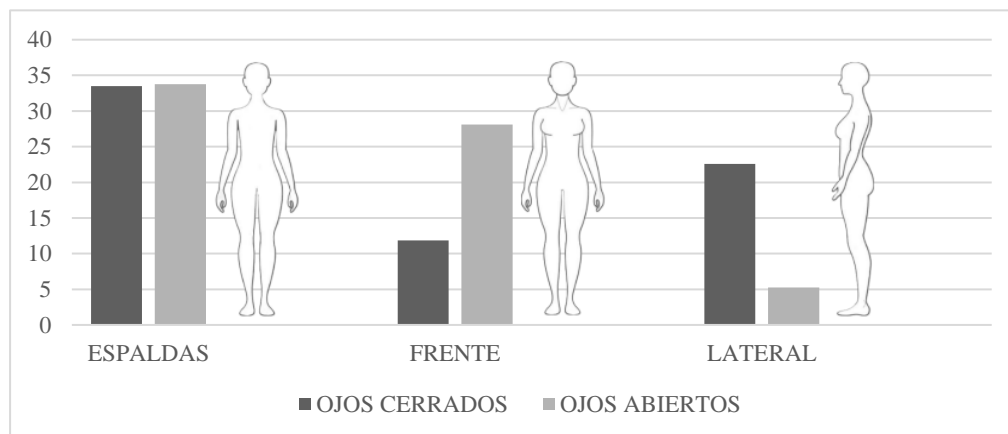
Nota. H (Hombres); M (Mujeres); NB (Personas de género no binario).

El análisis conductual revela que, en el caso del cuerpo femenino, los participantes aumentaron las conductas de exploración con los ojos abiertos (M=57,33; D.T.=52,34) frente a los ojos cerrados (M=43,86; D.T.=56,21) así como aumentaron las conductas de cuidado (M_{ojos abiertos}=19,71; D.T.=34,36; M_{ojos cerrados}=10,38; D.T.=24,855). Por otro lado, las conductas de cosificación se llevaron a cabo de la misma manera independientemente de que la artista mantuviera los ojos abiertos (M=6,76; D.T.=30,30) o cerrados (M=7; D.T.=30,27).

Finalmente, con respecto al posicionamiento de los participantes, la Figura 11 revela que los asistentes se posicionaron fundamentalmente de espaldas en ambos momentos de interacción, no obstante, la interacción de frente aumentó significativamente cuando la artista mantenía los ojos abiertos (Z=-2,027; p=0,043) mientras que se redujo la interacción desde el lateral (Z=-2,58; p=0,01).

²² Posible influencia del conocimiento previo del artista en la observación de sus genitales.

Figura 11. Orientación del cuerpo de los asistentes en la interacción con el desnudo femenino



5. Conclusiones y discusión

El objetivo fundamental del presente estudio cuasi-experimental era examinar la influencia de los atributos físicos del cuerpo femenino en la cosificación sexual de las mujeres, observando las diferencias entre la construcción social del desnudo masculino y femenino y su posterior influencia en el marco de la interacción social.

En consecuencia, a la luz de los resultados previamente desarrollados, en líneas generales, existen disimilitudes entre la percepción y vivencia subjetiva frente al desnudo femenino y masculino, así como en función del género de los participantes y del nivel de intersubjetividad del cuerpo (ojos cerrados frente a abiertos). No obstante, no se evidenciaron globalmente diferencias significativas relativas al comportamiento de los participantes con respecto a su interacción con el cuerpo femenino y masculino ni en función de la mirada, pero sí relativas al género de la audiencia.

Con respecto a la **Hipótesis 1**. “Los atributos físicos del cuerpo femenino, significados socialmente, son una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres” se extraen las siguientes conclusiones.

a. La vivencia de los asistentes sobre haber cosificado al cuerpo humano es mayor en la interacción con el cuerpo femenino que con el masculino.

Los datos cualitativos, vinculados a la vivencia de los asistentes, revelaron que los participantes se sintieron generalmente más cómodos en presencia del cuerpo femenino que del masculino, aludiendo a que experimentaron mayores niveles de vergüenza e intimidación frente al cuerpo masculino, lo cual refuerza la construcción social del sexo masculino como sexo fuerte en el que los hombres se perciben como dominantes y violentos (López Betanzos, 2022).

Asimismo, tanto las emociones experimentadas por los participantes como los títulos revelan diferencias en cuanto a la experiencia subjetiva vivida frente al desnudo femenino y masculino.

En primer lugar, el desnudo masculino se asoció a la rigidez emocional en contraposición con la calidez evocada por el cuerpo femenino. Por ello, los resultados apuntan en la misma línea que la fundamentación de Castillo-Mayén y Montes-Berges (2014) en la que se establece que existe una asociación diferencial en la que los atributos expresivos son vinculados a las mujeres mientras que las características instrumentales alejadas de los afectos se atribuyen a los hombres.

Por otro lado, en contraposición a lo esperado, la vulnerabilidad fue vinculada fundamentalmente al cuerpo masculino mientras que el empoderamiento al femenino. De modo

que, esta atribución diferencial, a priori, parece oponerse a la visión clásica en la que es el cuerpo de la mujer, no el del hombre, el que se asocia a la indefensión y vulnerabilidad al estar sometido al poder del patriarcado (López Betanzos, 2022). A pesar de ello, el posicionamiento del desnudo en el espacio artístico pudiera conllevar que se vinculara esta cuestión al imaginario colectivo desarrollado en torno al desnudo femenino a raíz de su representación sociocultural. Es decir, el desnudo en el caso del cuerpo de la mujer se considera como un fin en sí mismo, al contrario que la imagen masculina (Serrano-Barroquín, et al., 2018). Además, la percepción del hombre representado está basada en su movimiento y actividad, así como en su racionalidad, mientras que a la mujer se le atribuye la pasividad y corporeidad (Berger, 2000). En consecuencia, la observación de un cuerpo desnudo e inerte está mucho más activada en los esquemas compartidos cuando se trata del cuerpo de la mujer que el del hombre. Por ello, la exposición de la intimidad del hombre pudiera ser percibida como un elemento de mayor vulnerabilidad. Por el contrario, el observar a una mujer que, bajo su propia voluntad muestra su cuerpo, está más relacionado al cambio de paradigma que implicó el Performance Art. Esto es, la posibilidad de que una mujer haga uso de su cuerpo como medio de reivindicación de su propia libertad y autodeterminación (Del Río Almagro y Cintas Muñoz, 2013).

Asimismo, la artista femenina fue relacionada mayoritariamente con la libertad, argumentando que la presentación del cuerpo desnudo de las mujeres pudiera conllevar un mayor grado de liberación. En este sentido, también se ha de considerar que la presentación del desnudo femenino conlleva, en mayor medida, la ruptura de los límites existenciales del cuerpo de la mujer en un discurso social en el que se evidencian las relaciones de dominación (Kubissa, 2015). Es decir, la exhibición del cuerpo de las mujeres en el espacio performativo manifiesta la ruptura del sometimiento de la mirada masculina (Del Río Almagro y Cintas Muñoz, 2013). Por consiguiente, se determina, tal y como estableció Boal (2015), que la ruptura de la opresión implica la activación del cuerpo en la acción social.

Finalmente, el deseo y la excitación se vincularon en mayor medida a la artista femenina revelado cómo el cuerpo de la mujer se asocia fundamentalmente a la función de depositar el deseo del otro (Bartky, 1990). De hecho, se aludieron directamente a cuestiones vinculadas a la cosificación sexual únicamente en el caso de la artista femenina basadas en la observación del cuerpo de la artista, fundamentalmente de sus genitales y pecho.

b. No son atribuidos un mayor número de rasgos vinculados a las cualidades de la cosificación al cuerpo femenino que al cuerpo masculino.

Con respecto a la atribución de rasgos relativos a las cualidades de la cosificación desarrolladas por Nussbaum (1995) y Langton (2009), los participantes no exhibieron actitudes diferenciales con cada cuerpo. A su vez, desde un plano cognitivo, no se mostraron manifestaciones vinculadas a la percepción del cuerpo de los artistas como objetos, tales como la instrumentalidad o tratamiento del otro para la persecución de los propios fines, la fungibilidad o la negación de agencia, actividad o de subjetividad –que, de hecho, fue mayoritariamente vinculada a la artista femenina–.

Estos resultados, por tanto, no se orientan en la dirección hipotetizada y, de hecho, contrastan con los extraídos de otras fuentes de información. A pesar de ello, es especialmente relevante la discordancia sobre la vivencia y observación conductual de los asistentes y sus percepciones puramente cognitivas puesto que se pone de manifiesto cierta deseabilidad social en las respuestas de los participantes así como la importancia de la asunción de roles sociales en función del contexto social. De manera que, en un espacio como era la pieza performativa, en la que se legitimaba la cosificación sexual del cuerpo, las diferencias en la actuación de los participantes con cada cuerpo eran mucho mayores que las actitudes mostradas en la escala administrada una vez abandonaron la pieza. Por ende, citando a Goffman (2001), se observa

que la performance, entendida como la actuación del individuo durante un lapso temporal en el que se presenta ante un conjunto de espectadores ejerciendo cierta influencia sobre ellos, está mediada por el contexto social en el que se produce. Esto se revela, en la línea de lo ocurrido en la Performance llevada a cabo por Marina Abramovic en la que la modificación de los roles asumidos durante la pieza alteraba el comportamiento y percepción de los asistentes sobre su cuerpo, llegando a expresar la artista lo siguiente: “ellos no podían soportarme como persona, después de todo lo que me habían hecho” (Stiles, 2014).

c. La interacción de los asistentes con el cuerpo femenino no posee significativamente un mayor número de indicadores conductuales relacionados con la instrumentalización frente a la interacción con el cuerpo masculino.

En primer lugar, hubo una mayor aproximación a la artista femenina que al masculino. Por lo que, se infiere que los resultados, aun no siendo concluyentes, apuntan en la misma dirección que lo evidenciado tanto por Hall y colaboradores (1984) sobre el establecimiento de mayores distancias interpersonales en la interacción con hombres, así como de lo establecido por Hall et al. (2005), basado en la relación inversa entre las distancias interpersonales y el grado de dominación en la interacción. Junto con ello, se demuestra que la atención visual orientada al cuerpo en comparación con la cara es más propia de la observación del cuerpo femenino, así como la fijación en los genitales y pecho. Por ello, se determina cierta influencia de la asunción de roles atribuidos al desnudo que activan prejuicios implícitos, los cuales promueven menores distancias físicas y una mayor inspección del cuerpo cosificado. Esto es, la representación del cuerpo femenino como objeto atribuye una serie de características al desnudo femenino vinculadas a la instrumentalización sexual que promueven que, en presencia del mismo, se activen dichos esquemas previamente construidos, modulando la interacción social (Gervais et al., 2013).

Por su parte, el tocamiento del pecho y genitales fue mayor, aunque no significativamente, en el caso de la artista femenina, lo cual se traduce en una manifestación fundamental de la cosificación sexual que pudiera predecir, incluso, la agresión sexual (Miles-McLean et al., 2015). En contraposición, las conductas de cuidado, que implican la asunción de cierta humanidad (Loughnan et al., 2013), fueron llevadas en mayor medida sobre el cuerpo masculino, no existiendo diferencias significativas en la comparación con el femenino. Determinando, en este sentido, como las directrices del género se impregnan en el cuerpo mediando las acciones corporales en la interacción social, las cuales difirieron influidas por la sexuación de los cuerpos (Serrano-Barquín et al., 2018). Por ende, la información transmitida por la fachada personal de cada artista, la cual, en ausencia de vestimentas y actividad, se limitaba al desnudo, influyó en la conducta de los asistentes que se aproximaron, observaron y tocaron a cada artista a partir de la información que obtuvieron del cuerpo físico, resignificado socialmente.

Derivado de lo anterior, se concluye que, a pesar de que se demuestra que la interacción con la artista femenina estuvo en mayor medida dominada por indicadores vinculados a la cosificación sexual de las mujeres, las limitaciones del estudio, que se abordarán más adelante, no permiten contrastar la sub-hipótesis relativa a la interacción y, por ende, afirmar la existencia de un efecto significativo de los atributos físicos en la relación con el desnudo diferencial con cada género.

d. La artista femenina experimenta mayores sensaciones y emociones relacionadas con haber sufrido una experiencia de cosificación a raíz de la interacción con el público que el artista masculino.

Las experiencias de los artistas en cuanto a haber experimentado cierta cosificación sexual durante la pieza pusieron de manifiesto la influencia diferencial de este fenómeno en

función del género. Mientras que la artista femenina destacó haberse sentido reducida a un cuerpo, un objeto o una masa de carne, el artista masculino no percibió dicha cosificación, a pesar de que hubo participantes que también mantuvieron un contacto directo con sus genitales. En este sentido, únicamente la vivencia de la artista femenina responde a la definición de cosificación sexual basada en la disociación de las partes del cuerpo o funciones de una persona, reduciéndose a la condición de instrumentos (Bartky, 1990).

A su vez, es relevante destacar que el artista masculino fue el único en expresar que le hubiera gustado que apareciera en la Performance un mayor grado de violencia relacionada con el terreno sexual ya que no la habría percibido como una agresión hacia sí mismo. De esto se extrae que la percepción diferencial hacia la violencia sufrida también posee raíces instauradas en el género y en el tratamiento del cuerpo femenino y masculino, partiendo de la premisa de que mientras que los hombres *poseen* un cuerpo, las mujeres *son* cuerpo (Kubissa, 2015). Es decir, mientras que las mujeres, a lo largo de la historia, han formado parte del llamado dispositivo de sexualidad, traducidas en objetos a disposición de los hombres (Foucault, 2007), éstos últimos han poseído mayor libertad para decidir sobre su cuerpo, pudiendo establecer los límites de la violencia ejercida contra el mismo. De lo contrario, el cuerpo de las mujeres ha sido, ante todo, un cuerpo para los demás (Durán, 1988).

En relación a la **Hipótesis general 2**. “*El género del observador es una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres*” se determina lo siguiente:

a. La vivencia de los asistentes de género masculino sobre haber cosificado al cuerpo es mayor que la de las asistentes de género femenino y no binario.

Tanto el grado de comodidad como las emociones experimentadas frente al cuerpo femenino revelan diferencias en la atribución de humanidad en función del género del observador.

Por un lado, las mujeres y las personas de género no binario atribuyeron estados mentales e intersubjetividad a la artista, implicando ambos elementos la humanización de los individuos (Loughnan et al., 2010) al vincularse con el desnudo femenino a través de la conexión emocional, la sororidad y el compañerismo. En contraposición, se evidencia que la conducta de los participantes de género masculino, que experimentaron en mayor medida deseo y excitación así como curiosidad por la posibilidad de observar los genitales femeninos, se asoció a la reducción de las mujeres a objetos para la satisfacción del placer masculino (Cervantes-Herrera, 2017). No obstante, fueron los hombres los que, paradójicamente, hicieron alusión al desnudo femenino como forma de empoderamiento de las mujeres. Así, dicho comportamiento pudiera traducirse en formas de sexismo ambivalente de manera que, por un lado, se contribuye a la reproducción de la percepción de la mujer-objeto legitimando el paternalismo de la figura masculina (Glick y Fiske, 1996) y, por otro lado, el desnudo es significado por los hombres y no por las propias mujeres como muestra del poder femenino.

Con respecto a la percepción sobre su propia conducta, la mayor parte de los participantes que establecieron diferencias de poder con el cuerpo de los artistas fueron mujeres, lo cual enfatiza la percepción diferencial del desnudo presentado como objeto en función del género. Con base en la premisa de Bourdieu (2000) sobre que los cuerpos son percibidos en relación a la posición social desde la que se observan, pudiera determinarse que el hombre como espectador ha interiorizado en mayor medida su posicionamiento desde el poder frente a las mujeres (Castillo-Mayén y Montes-Berges, 2014), las cuales se hacen conscientes con más facilidad de las desigualdades de dominación a las que ellas también han sido sometidas.

Finalmente, la percepción de cosificación en el desnudo solo fue explicitada por participantes varones, conceptualizando, el cuerpo femenino –que no el masculino– como

objeto para ser visto y explorado. Por lo que, se evidencia nuevamente la influencia de la construcción social del cuerpo femenino sometido y representado bajo la mirada masculina en la cosificación sexual y el placer erótico heteronormativo que aumenta la desigualdad originada por el género (Eaton, 2012).

b. La interacción de los participantes de género masculino con el cuerpo femenino posee un mayor número de indicadores conductuales relacionados con la instrumentalización frente a la interacción de las participantes de género femenino y no binario.

En primer lugar, los resultados evidencian como los procesos de civilización median la percepción del desnudo en la actualidad. De este modo, en la Performance se evidenció la existencia de límites a la observación del desnudo mediante mecanismos de segregación por sexos (Górnicka, 2016). Por un lado, solo un hombre abandonó la sala en el caso de la artista femenina y una mujer hizo lo propio con el artista masculino a causa de la incomodidad experimentada. Y, por otro, las mujeres y las personas de género no binario se situaron a mayor distancia del cuerpo masculino que del femenino, aunque este fenómeno no se dio tan claramente en el caso de los hombres. Esta última cuestión también alude a la influencia de la censura de la desnudez en la erotización del desnudo (Górnicka, 2016) de forma que, mientras que las mujeres asociaron el cuerpo masculino a una experimentación de vergüenza, los hombres vincularon el femenino a la sexualización. Lo cual se relaciona, asimismo, a la dificultad de la separación entre el desnudo y el terreno sexual (Cover, 2003).

En esta línea, las conductas de cosificación alusivas al tocamiento de partes íntimas de la artista solo fueron llevadas a cabo por participantes de género masculino, poniendo de manifiesto cómo, en un contexto en el que se favorecía la instrumentalización del cuerpo de igual manera para hombres, mujeres y personas de género no binario, únicamente llevaron a cabo dichas conductas los varones, explicitando la influencia de ciertas variables estructurales arraigadas al género del observador que legitiman la cosificación sexual de las mujeres por parte de los hombres. En este sentido, destaca el discurso patriarcal que, a raíz de diferencias de poder, modula la presentación del desnudo femenino como objeto para el placer masculino y no femenino. Asimismo, con base en el modelo de la Interacción Social de la Cosificación (Gervais et al., 2019), la estructura social heteropatriarcal no beneficia, de igual manera, los comportamientos de cosificación sexual de los hombres que de las mujeres, las cuales se ven reducidas a su corporalidad y funciones sexuales.

Finalmente, el análisis de la dirección de la mirada muestra que los hombres fueron los únicos en observar los genitales femeninos. Nuevamente, se observa que, en la línea de investigaciones precedentes, los hombres poseen una mirada corporal más explícita hacia el sujeto femenino sexualizado que las mujeres (Gervais et al., 2013) así como una mayor desviación hacia el cuerpo al observar el semidesnudo femenino (Hollett et al., 2022). La representación artística también ha podido influir notablemente en la interiorización, por parte de los hombres, de la observación del cuerpo femenino. De modo que, la *mirada masculina* fue un elemento fundamental en la construcción de piezas artísticas basadas en el desnudo femenino en las que se invitaba al público a ver a la mujer representada como objeto sexual (Mulvey, 1999).

c. La artista femenina experimenta mayores sensaciones y emociones relacionadas con haber sufrido una experiencia de cosificación a raíz de la interacción con el público masculino que con el femenino y el de género no binario.

La atribución de humanidad basada en la percepción subjetiva de la performer femenina difiere en función del género del observador puesto que únicamente hizo alusión a sentirse reducida a un objeto tras la interacción con participantes masculinos mientras que

asoció las conductas de cuidado fundamentalmente a las mujeres, alegando la influencia del género en el establecimiento de vínculos afectivos más intensos con las mismas, además de determinar que las mujeres tocaban su cuerpo con mayor delicadeza, vinculando esta cuestión con la relación entre las mujeres y el cuidado en la sociedad.

Por ende, siguiendo lo postulado por Fredrickson y Roberts (1997) aparecen, en mayor medida, consecuencias psicosociales negativas tales como la interiorización de la perspectiva del observador en forma de autopercepción como mujer-objeto tras la experiencia con los participantes varones en contraposición con las mujeres.

Finalmente, la **Hipótesis general 3**. “*La mirada es una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres que disminuye la deshumanización*” se contrastó a raíz de las siguientes premisas.

a. La vivencia de los asistentes sobre haber cosificado al cuerpo humano es mayor en la interacción con el cuerpo femenino con los ojos cerrados que abiertos.

En relación a la mirada como variable humanizadora en la interacción con el desnudo femenino, los asistentes consideraron que la apertura de los ojos de los artistas propició que dejaran de observar a un cuerpo para comenzar a ver a una persona. Así, la mirada se convirtió en un elemento de intersubjetividad que modificaba la interacción, promoviendo una mayor toma de conciencia sobre las necesidades de los artistas.

Junto con ello, los participantes aludieron a sensaciones de incomodidad derivadas de la posibilidad de los artistas, a partir de la percepción de su audiencia, de emitir juicios sobre la actuación de los participantes. Estableciendo la mirada como un dispositivo por el cual se propician los principios básicos de la interacción, desarrollar la capacidad de adoptar la perspectiva del otro (Meldrum, 1993).

A su vez, la posibilidad de los artistas de observar el comportamiento de su audiencia aumentó la complejidad de la relación diádica, de manera que la performance de los asistentes comenzó a estar guiada por el control expresivo de su comportamiento para poder transmitir la información adecuada a los artistas sobre la finalidad de su conducta (Goffman, 2001). Por ende, los participantes afirmaron que modificaron la dirección de su mirada desde el cuerpo y genitales de los artistas a la expresión facial por la vergüenza experimentada de mirar los cuerpos de los artistas mientras ellos les estaban observando.

Por otro lado, se pone de manifiesto el aumento de atribución de mente y de humanidad a raíz de la mirada mediante la modificación del poder en la relación interactiva y la reducción de individualidad en la experiencia a partir de la apertura de los ojos. Asimismo, se vivenció una conexión emocional más intensa cuando los artistas podían mirar directamente a los participantes.

b. La artista femenina no experimenta mayores sensaciones y emociones relacionadas con haber sufrido una experiencia de cosificación a raíz de la interacción con el público cuando poseía los ojos cerrados frente a cuando los mantenía abiertos.

Por un lado, la artista femenina argumentó que el tocamiento de su cuerpo con los ojos cerrados pudiera ser más sutil debido a que la ausencia de mirada impedía otorgar a los asistentes consentimiento explícito de que interactuaran con su cuerpo.

No obstante, la agresión sexual sufrida por la *performer* durante la pieza supuso un hito especialmente relevante en el análisis del papel de la mirada. Así, determinó que durante el tocamiento no deseado de su cuerpo mantenía un contacto visual intenso con el participante pero, en contraposición con lo desarrollado por Khalid et al. (2016), no percibió una mayor atribución de estados afectivos y mentales por parte de dicho asistente. En contraposición, alegó

tratar de comunicarse con su mirada para informar sobre su estado emocional pero solo sentía vacío, estableciendo la imposibilidad de conectar afectivamente a través de sus ojos. Derivado de lo anterior, el recuerdo vivido aumentó su intensidad al poseer los ojos abiertos frente a mantenerlos cerrados.

Esta cuestión, por ende, pudiera ser explicada por el fenómeno de la deshumanización relativa que se produce durante las agresiones sexuales, basado en la atribución errónea del deseo de la mujer, a través de la transformación de la satisfacción sexual del hombre en la del sujeto cosificado mediante un mecanismo de proyección social. Así, la información aportada por la mirada pierde su significado mediante la objetivación de la mujer para la satisfacción de los objetivos sexuales del hombre (Langton, 2009).

c. La interacción de los asistentes con el cuerpo femenino con los ojos cerrados no posee un mayor número de indicadores conductuales propios de la interacción sujeto-objeto frente a la interacción con el cuerpo femenino con los ojos abiertos.

Los resultados manifestaron que la mirada de los artistas moduló la observación de su cuerpo, pero no así la conducta del público basada en la cosificación. Por lo que se demuestra que la influencia que posee la mirada en el comportamiento del otro solo se explícita cuando se atribuye un cierto nivel de humanidad. Esto es, cuando se percibe el cuerpo como objeto pero no se trata como tal. En esta línea, se enfatiza la definición de cosificación sexual de Nussbaum (1995) relativa al uso del otro como una cosa, incidiendo en la importancia de la negación de subjetividad entendida como el tratamiento del otro como algo cuyos sentimientos y experiencia no necesitan ser considerados.

En este sentido, la mirada se convierte en un elemento poderoso, de atribución de intersubjetividad y humanidad, frente al cuerpo percibido pero no tratado como objeto, ya que modula la forma en la que el cuerpo se observa, aumentando el contacto visual y reduciendo la orientación de la mirada hacia las partes íntimas de la artista. No obstante, cuando se actúa sobre el cuerpo como objeto, eliminando la relación diádica y basando la conducta únicamente en las necesidades personales, obviando las del cuerpo que se presenta en frente o incluso atribuyéndole una humanidad relativa al propio deseo, tal y como se ha desarrollado previamente (Langton, 2009), la mirada prescinde de su funcionalidad como elemento de expresión no verbal.

En consecuencia, el contraste de las hipótesis de trabajo permite concluir lo siguiente en relación a cada Hipótesis general.

En primer lugar, la **Hipótesis 1**. “Los atributos físicos del cuerpo femenino, significados socialmente, son una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres” solo puede ser parcialmente confirmada al poder determinar, a raíz de la vivencia tanto de los participantes como de los artistas, que la percepción y experiencia subjetiva relacionada con la cosificación sexual del cuerpo fue cualitativamente mayor a raíz de la interacción con la artista femenina que con el masculino. No obstante, a pesar de que los datos cuantitativos extraídos de la observación sistemática se orientan en la misma dirección, la falta de significatividad de los datos no permite confirmar la premisa relativa a la existencia de mayores indicadores conductuales vinculados a la cosificación sexual con el cuerpo de la mujer. Asimismo, los datos cognitivos sobre las actitudes diferenciales hacia el cuerpo femenino y masculino, basadas en las cualidades de la cosificación, no muestran diferencias significativas en el imaginario colectivo de cada cuerpo.

Por su parte, los datos permitieron confirmar la **Hipótesis 2**. “El género del observador es una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres” puesto que tanto la experiencia subjetiva de participantes y artistas como los datos obtenidos a través de la

observación sistemática permiten determinar la existencia de diferencias afectivas, cognitivas y comportamentales en la interacción con el desnudo femenino en función del género. Por ende, se confirman los datos obtenidos por investigaciones previas relativas al ejercicio del poder en la cosificación sexual de los hombres frente a las mujeres o personas de género no binario (Cervantes-Herrera, 2017; Gervais et al., 2018; Gervais et al., 2019; Hollett et al., 2019; Bareket et al., 2018; Hollett et al., 2022). Asimismo, se revela la influencia de la construcción social del género no solo en el tratamiento diferencial del cuerpo sexuado sino en las actitudes y comportamientos legitimados en función del mismo.

Por último, la **Hipótesis 3**. “La mirada es una variable mediadora en la cosificación sexual de las mujeres que disminuye la deshumanización” no puede ser confirmada a la luz de los datos extraídos puesto que mientras que las vivencias de los participantes sí que revelan cierta influencia de la mirada como elemento humanizador en la interacción social con el desnudo, tanto la vivencia de la artista como fundamentalmente la observación de la conducta de los asistentes no revelan modificaciones en el comportamiento vinculadas al tratamiento de la artista como un objeto. Así, aunque la mirada del público se vio influenciada por los ojos de la *performer*, no ocurrió lo mismo con los tocamientos a sus genitales y pecho. De hecho, la revelación de la artista de haber tratado de utilizar su mirada como elemento de expresión de las necesidades personales a través del contacto visual con los asistentes –sin éxito– pone en relieve que se requiere ahondar en otros elementos vinculados a la atribución de significatividad de la mirada –tales como la deshumanización relativa– para poder determinar la influencia real que ésta posee como elemento de expresión emocional en relación al consentimiento sobre la violencia ejercida contra el cuerpo.

En definitiva, se puede concluir, con prudencia, que existe una influencia de la construcción social del cuerpo con base en el género, la cual es promovida a partir de su representación social –vinculada, en parte, al mundo artístico– en la interacción con el desnudo femenino y masculino. A su vez, el estudio insertado en una pieza de Performance Art pone de manifiesto la importancia de las variables ambientales y contextuales en las reglas que median y modulan las expectativas de comportamiento de los individuos. No obstante, es necesario destacar que los resultados y conclusiones desarrollados en el seno de la presente investigación deben ser interpretados y generalizados con cautela debido a las limitaciones surgidas en el desarrollo y puesta en marcha del estudio.

Primeramente, cabe mencionar que existe un sesgo muestral vinculado a la naturaleza artística del trabajo. En consecuencia, la imposibilidad de llevar a cabo un muestreo sistemático que equilibrara ciertas condiciones de conformación de la muestra generó diferencias entre el número de participantes de cada género, siendo las mujeres el grupo mayoritario. Asimismo, el tamaño muestral no fue lo suficientemente grande y heterogéneo para poder extrapolar los resultados a la población general. En esta misma línea, existieron algunas variables extrañas tales como el conocimiento previo de los artistas o la entrada grupal a la pieza, las cuales trataron de ser controladas en los análisis posteriores. Por su parte, el efecto relativo a la influencia de la mirada debe ser examinado con precaución puesto que la imposibilidad de aleatorizar las condiciones experimentales (ojos cerrados/abiertos) pudo modular el efecto de la variable independiente en la hipotética cosificación del cuerpo femenino.

En segundo lugar, con respecto al instrumento de observación sistemática, no pudo llevarse a cabo el control de calidad de los datos evaluando la concordancia interobservadores, pero como forma de contraste y calidad, se trianguló la información relativa a las diferentes conductas (posición, comportamiento y dirección de la mirada) para comprobar cierta cohesión y sentido entre ellas.

Sin embargo, a pesar de las posibles limitaciones, los resultados obtenidos favorecen una primera aproximación al estudio de la interacción con el desnudo y de las implicaciones sociales que esto conlleva. Así, ha posibilitado concluir el peso que posee el género en nuestra sociedad y cómo la socialización diferencial basada en dicho constructo ha modelado la forma que poseemos de acercarnos al cuerpo. Por ende, se ha puesto de manifiesto el efecto que posee la cultura en atribuir significados a las propiedades fisiológicas del cuerpo convirtiéndolas en símbolos significativos (Douglas, 1988). Por lo que, en futuras líneas, sería necesario ahondar en la presencia de otras variables como la raza, la clase o las diversas identidades de género y heterogeneidad de corporalidades vinculadas al desnudo.

A su vez, la novedad metodológica de la investigación basada en el análisis de la interacción social en una pieza artística y performativa pudiera abrir un nuevo terreno de investigación en el que se pudiera analizar el comportamiento de las personas en entornos sociales mediados por la esfera artística. Así, pudieran examinarse la interiorización de elementos sociales en el terreno cotidiano. Por ende, se ha puesto de manifiesto el poder de esta práctica artística como transformadora de la interacción tradicional, lo cual permite explorar nuevas concepciones entre el papel que posee el público y el artista en el seno de la interacción social.

6. Referencias Bibliográficas

- Arnstein, T. B. (2020). *Performing a Social Movement: Theater for Social Change's Collective Storytelling* [Tesis de Doctorado, Columbia University]. <https://doi.org/10.7916/d8-kynk-gc36>
- Auslander, P. (1997). *From acting to performance: Essays in modernism and postmodernism*. Routledge.
- Bareket, O., Shnabel, N., Abeles, D., Gervais, S. y Yuval-Greenberg, S. (2018). Evidence for an association between men's spontaneous objectifying gazing behavior and their endorsement of objectifying attitudes toward women. *Sex Roles*, 81(3–4), 245–256. <https://doi.org/10.1007/s11199-018-0983-8>
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. Routledge.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Blanco, M., y Sainz de Baranda, C. (2020). *Investigación joven con perspectiva de género V*. Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid.
- Blumer, H. (1986). *Symbolic interaction. Perspective and Method*. University of California Press.
- Boal, A. (2015). *Teatro del Oprimido. Teoría y práctica*. Interzona.
- Bodenhofer González, C. (2019). Estructuras de sexo-género binarias y cisnormadas tensionadas por identidades y cuerpos no binarios: Comunidades educativas en reflexión y transformación. *Punto Género* (12), 101-125. <https://doi.org/10.5354/0719-0417.2019.56250>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El Sentido Práctico*. Siglo XXI.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. y Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- Calderón Ramírez, V. P. (2015). *El placer y el dolor en la performance de Marina Abramovic "Ritmo 0"* [Tesis de Grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador].
- Carmona Parra, J.A. (2022). Psicoanálisis, cine y dramaturgia social en J.A. Carmona Parra, F. Moreno Martín y C.F. Alvarado Duque (Eds.), *Un diálogo sobre el suicidio: cine, psicoanálisis y psicología social* (pp. 29-47). Manual Moderno.
- Castilla del Pino, C. (1 de agosto de 1988). Público, privado, íntimo. *Tribuna El País*.
- Castillo-Mayén, R. y Montes-Berges, B. (2014). Análisis de los estereotipos de género actuales. *Anales de Psicología*, 30(3), 1044–1060. <https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.138981>
- Cervantes Herrera, J. N. (2017). La construcción del cuerpo femenino. *Diotima, Revista Científica de Estudios Transdisciplinaria*, 3(7), 28-35.
- Chrisler, J. C. y Johnston-Robledo, I. (2018). Woman's embodied self: An introduction en J. C. Chrisler y I. Johnston-Robledo (Eds.), *Woman's embodied self: Feminist perspectives on identity and image* (pp. 3–14). American Psychological Association.

- Cintas Muñoz, V. y Del Río Almagro, A. (2013). Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance. *Arte Y Movimiento*, (8). <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/920>
- Clark, K. (2006). *El desnudo*. Alianza Forma.
- Cover, R. (2003). The naked subject: Nudity, context and sexualization in contemporary culture. *Body and Society*, 9(3), 53-72. doi:10.1177/1357034X030093004.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Douglas, M. (1988). Los dos cuerpos en M. Douglas (Ed.), *Símbolos naturales* (pp.89-109). Alianza.
- Durán, M. Á. (1988). *De puertas adentro*. Instituto de la Mujer.
- Eaton A. W., (2012). What's Wrong with the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography, en H. Maes y J. Levinson (Eds.), *Art and Pornography: Philosophical Essays* (pp. 277–308). Oxford University Press.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de Saber*. Siglo XXI.
- Forbes, G. B., Collinsworth, L. L., Jobe, R. L., Braun, K. D., & Wise, L. M. (2007). Sexism, hostility toward women, and endorsement of beauty ideals and practices: Are beauty ideals associated with oppressive beliefs? *Sex Roles* 56, 265– 273. <https://doi.org/10.1007/s11199-006-9161-5>
- Fredrickson, B. L. y Roberts, T. (1997). Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21(2), 173–206. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>
- Gervais, S. J., Allen, J., Riemer, A. R. y Gullickson, M. (2018). The balanced objectification hypothesis: The effects of objectification valence and body sentiment on source sentiment. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 45, 571–586. <https://doi.org/10.1177/0146167218789625>
- Gervais, S. J., Holland, A. M. y Dodd, M. D. (2013). My eyes are up here: The nature of the objectifying gaze toward women. *Sex Roles*, 69(11), 557–570. <https://doi.org/10.1007/s11199-013-0316-x>
- Gervais, S. J., Sáez, G., Riemer, A. R. y Klein, O. (2019). The social interaction model of objectification: A process model of goal-based objectifying exchanges between men and women. *British Journal of Social Psychology*, 59(1), 248–283. <https://doi.org/10.1111/bjso.12339>
- Gibson, J.J. (1950). *The perception of the visual world*. The Riverside Press.
- Glick, P. y Fiske, S. T. (1996). The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70(3), 491–512. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.70.3.491>
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores.
- Goffman, E. (2006). *Estigma: La identidad deteriorada*. Amorrortu.
- Górnicka, B. (2016). *Nakedness, Shame and Embarrassment: A Long-Term Sociological Perspective*. Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Grosz, E. (2018). *Space, time, and perversion*. Routledge.Schmidt.
- Hall, E. T. (1963). A System for the Notation of Proxemic Behavior. *American Anthropologist*, 65(5), 1003–1026. <http://www.jstor.org/stable/668580>

- Hall, E. T., Birdwhistell, R. L., Bock, B., Bohannon, P., Diebold Jr, A. R., Durbin, M., Munro S. Edmonson, M.S., Fischer, J. L., Hymes, D., Kimball, S.T., La Barre, W., Lynch, F.S.J., McClellan, J.E., Marshall, D.S., Milner, G.B., Sarles, H.B., Trager, G.L. y Vayda, A. P. (1968). Proxemics [and comments and replies]. *Current anthropology*, 9(2/3), 83-108. <https://doi.org/10.1086/200975>
- Hall, J. A. (1984). *Nonverbal gender differences: Communication accuracy and expressive style*. The John Hopkins University Press.
- Hall, J. A., Coats, E. J. y LeBeau, L. S. (2005). Nonverbal behavior and the vertical dimension of social relations: A meta-analysis. *Psychological Bulletin*, 131, 898–924. <http://dx.doi.org/10.1037/0033-2909.131.6.898>
- Haslam, N. y Loughnan, S. (2014). Dehumanization and infrahumanization. *Annual review of psychology*, 65(1), 399-423.
- Hollett, R. C., Morgan, H., Chen, N. T. M. y Gignac, G. E. (2019). Female characters from adult-only video games elicit a sexually objectifying gaze in both men and women. *Sex Roles*, 83(1), 29–42. <https://doi.org/10.1007/s11199-019-01096-y>
- Hollett, R. C., Rogers, S. L., Florido, P. y Mosdell, B. (2022). Body gaze as a marker of sexual objectification: a new scale for pervasive gaze and gaze provocation behaviors in heterosexual women and men. *Archives of sexual behavior*, 51, 1-22. <https://doi.org/10.1007/s10508-022-02290-y>
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Akal.
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Phaidon.
- Khalid, S., Deska, J. C. y Hugenberg, K. (2016). The eyes are the windows to the mind: Direct eye gaze triggers the ascription of others' minds. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 42(12), 1666-1677. <https://doi.org/10.1177/0146167216669124>
- Kubissa, L. P. (2015). Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas. *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género* (6), 108-121.
- Mauss, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales en M. Mauss (Ed.), *Sociología y antropología* (pp. 337-356). Tecnos.
- Mendiola, I. (2010). Desnudo y desnudez: lecturas biopolíticas del cuerpo exhibido y expuesto en M. Aguiluz y P. Lazo (Eds.) *Corporalidades* (pp.133-158). Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Hernández, M. (2017). Desnudez y pudor entre los nahuas prehispánicos. *Indiana*, 34(1), 255-280. <https://doi.org/https://dx.doi.org/10.18441/ind.v34i1.255-280>
- Langton, R. (2009). *Sexual solipsism: Philosophical essays on pornography and objectification*. Oxford University Press.
- Loughnan, S., Haslam, N., Murnane, T., Vaes, J., Reynolds, C. y Suitner, C. (2010). Objectification leads to depersonalization: The denial of mind and moral concern to objectified others. *European Journal of Social Psychology*, 40(5), 709-717. <https://doi.org/10.1002/ejsp.755>
- Loughnan, S., Pina, A., Vasquez, E. A. y Puvia, E. (2013). Sexual objectification increases rape victim blame and decreases perceived suffering. *Psychology of Women Quarterly*, 37(4), 455-461. <https://doi.org/10.1177/0361684313485718>

- López Betanzos, I. M. (2022). Estereotipos del cuerpo desnudo femenino en el cine moderno: análisis desde los estudios visuales y el feminismo. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (15), 1-13. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i15.17735>
- Martino, V. (2020). Performance, género y feminismo en España: escena actual [Tesis de Maestría, Universidad de Oviedo]. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/59699>
- Mead, George (1991). *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Paidós.
- Meldrum, B. (1993). A role model of dramatherapy and its application with individuals and groups en S. Jennings, A. Cattanch, S. Mitchell, A. Chesner, B. Meldrum y S. Mitchell Nfa (Eds.), *The handbook of dramatherapy* (pp. 75-92). Routledge.
- Miles-McLean, H., Liss, M., Erchull, M. J., Robertson, C. M., Hagerman, C., Gnoleba, M. A. y Papp, L. J. (2015). “Stop looking at me!” Interpersonal sexual objectification as a source of insidious trauma. *Psychology of Women Quarterly*, 39, 363–374. <https://doi.org/10.1177/0361684314561018>
- Moreno (1995). *El psicodrama : terapia de acción y principios de su práctica*. Lumen-Hormé.
- Mulvey, L. (1999) Visual Pleasure and Narrative Cinema en L. Braudy y M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp.803-816). Oxford UP.
- Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, 24(4), 249-291.
- O'Dell, K. (1998). *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. University of Minnesota Press.
- Osgood, C.E., Suci, G.J. y Tannenbaum, P.H. (1976). *La medida del significado*. Gredos.
- Población, P. (2019). *Tratado de psicoterapia activa. Un psicodrama actual*. Morata.
- Preciado, P.B. (17-23 de marzo de 2003). *Retóricas del género / Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis* [Resumen de presentación de la conferencia] Seminario de la Universidad Internacional de Andalucía, Andalucía, España. http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=425
- Serrano-Barquín, C., Serrano-Barquín, H., Zarza-Delgado, P. y Vélez-Bautista, G. (2018). Estereotipos de género que fomentan violencia simbólica: desnudez y cabellera. *Revista Estudios Feministas*, 26(3), 1-14. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n344848>
- Shalmon, M. (2007). *Self-mutilation, pathology, and performance: Implications for art therapy* [Tesis de Maestría, Concordia University]. <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/975339/>
- Sibilia, P. (2013). El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática. *Dixit*(18), 4-19.
- Stiles, K. (2014). *Performance art*. Oxford University Press.
- Ward, F. (2012). *No innocent bystanders: Performance art and audience*. Dartmouth College Press.



7. Anexos

Anexo 1: Modelo de consentimiento informado

HOJA INFORMATIVA CUERPOS EN OBSERVACIÓN

La estudiante Elena Vázquez Gomis en el marco de la elaboración de su Trabajo Fin de Máster del Máster Universitario en Psicología Social de la Universidad Complutense de Madrid, está realizando un estudio de investigación, en colaboración con el performer y artista visual Miguel Andrés Vicente, cuyo principal objetivo es explorar la interacción con el desnudo a través de la pieza performativa “Cuerpos en observación”.

Para ello, se tomará material videográfico y fotográfico de la experiencia individual del/ de la participante con él y la artista, que tendrá una duración aproximada de 20 minutos. A su vez, se recogerán datos de corte cualitativa mediante entrevistas autoadministradas que cada asistente realizará una vez finalizada la performance.

Toda la información recogida será tratada de manera confidencial, y analizada en conjunto para la realización del Trabajo Fin de Máster, pero también podrá ser difundida en publicaciones científicas, en congresos especializados y otras formas de difusión académica.

A su vez, los productos audiovisuales de esta pieza formarán parte de una exposición con fines artísticos y de divulgación, con lo que el/la participante cede sus derechos de imagen a los autores del proyecto para que éstos puedan exhibir, difundir y distribuir las imágenes y videos tomados, dentro del marco del presente proyecto, sin que los participantes puedan reclamar contraprestación alguna.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria y usted puede retirarse en cualquier momento sin tener que dar explicaciones ni sufrir ninguna penalización por ello. Al finalizar el estudio, el equipo se compromete a explicar los resultados a todos los participantes que estén interesados en conocerlos, y así lo indiquen.

Este proyecto, está supervisado por Florentino Moreno Martín, Profesor Titular del departamento Psicología Social, del Trabajo y Diferencial. Si tiene alguna duda sobre este estudio, puede hacer preguntas ahora o en cualquier momento de su participación a través del correo (elevaz04@ucm.es).



CONSENTIMIENTO INFORMADO

D./Dña., mayor de edad, de años de edad, manifiesto que he sido informado/a sobre el estudio psicosociológico/artístico, ejecutado por Elena Vázquez Gomis y Miguel Andrés Vicente, dirigido por el profesor Florentino Moreno Martín, de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid.

1. **He recibido suficiente información sobre el estudio.**
2. **He podido hacer todas las preguntas que he creído conveniente sobre el estudio y se me han respondido satisfactoriamente.**
3. **Comprendo que mi participación es voluntaria.**
4. **Cedo mis derechos de imagen para que el material audiovisual procedente de mi participación pueda ser utilizado en la divulgación y exhibición del presente proyecto.**
5. **Comprendo que puedo retirarme del estudio:**
 - a. **Cuando quiera**
 - b. **Sin tener que dar explicaciones y sin que tenga ninguna consecuencia de ningún tipo.**

He sido también informado/a de que mis datos personales serán protegidos y sometidos a las garantías dispuestas en el reglamento (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo y del Consejo de 27 de abril de 2016 y que mis datos nunca serán transmitidos a terceras personas o instituciones.

Tomando ello en consideración, OTORGO mi CONSENTIMIENTO a participar en este estudio, para cubrir los objetivos especificados.

Firma del/a participante:

Firma del/a investigador/a:

Nombre y fecha:

Nombre y fecha:

A los efectos de lo dispuesto en el reglamento (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo y del Consejo de 27 de abril de 2016, el interviniente queda informado y expresamente consiente de la incorporación de sus datos a los ficheros de carácter personal de los que es responsable la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid. La Universidad Complutense de Madrid garantiza que todos los datos personales y/o de sus familiares representados facilitados por el titular serán tratados con la mayor confidencialidad y en la forma y con las limitaciones previstas en el reglamento (UE) 2016/679 y demás normativa aplicable (Real Decreto 1720/2007 de 21 de diciembre; Ley Orgánica 15/1999 de 13 de diciembre, Ley Orgánica 3/2018 de 5 de diciembre). El presente consentimiento se otorga sin perjuicio de todos los derechos que le asisten en virtud de la normativa antes citada y especialmente de la posibilidad de ejercer gratuitamente los derechos de acceso a la información que nos haya facilitado y de la rectificación, cancelación y oposición en cualquier momento que lo desee. Para ello debe dirigirse por escrito a Elena Vázquez Gomis (elevaz04@ucm.e

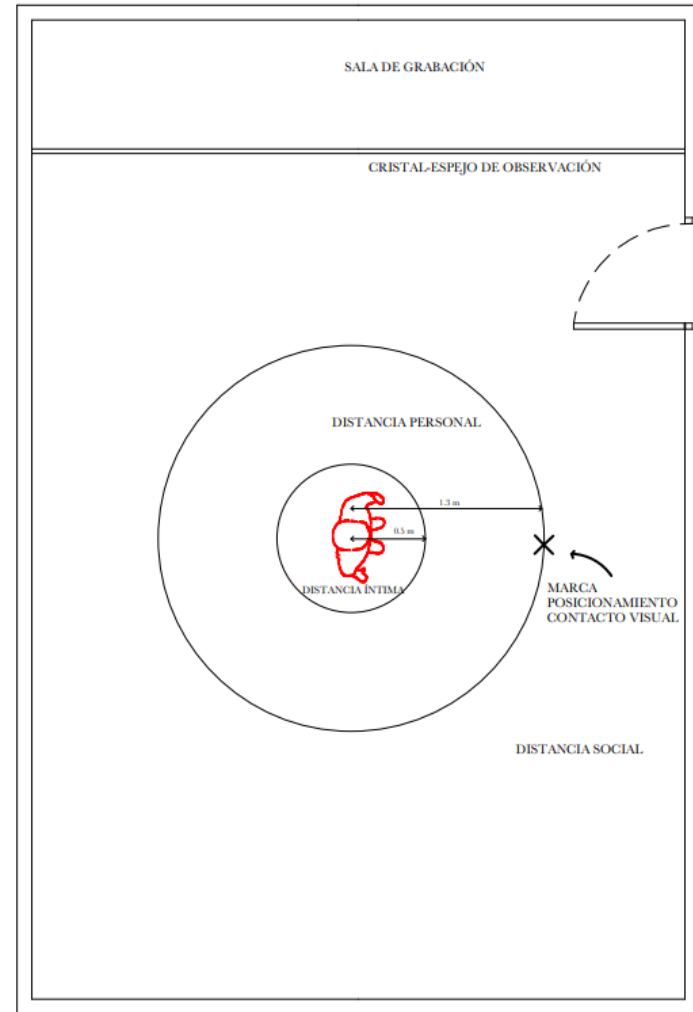
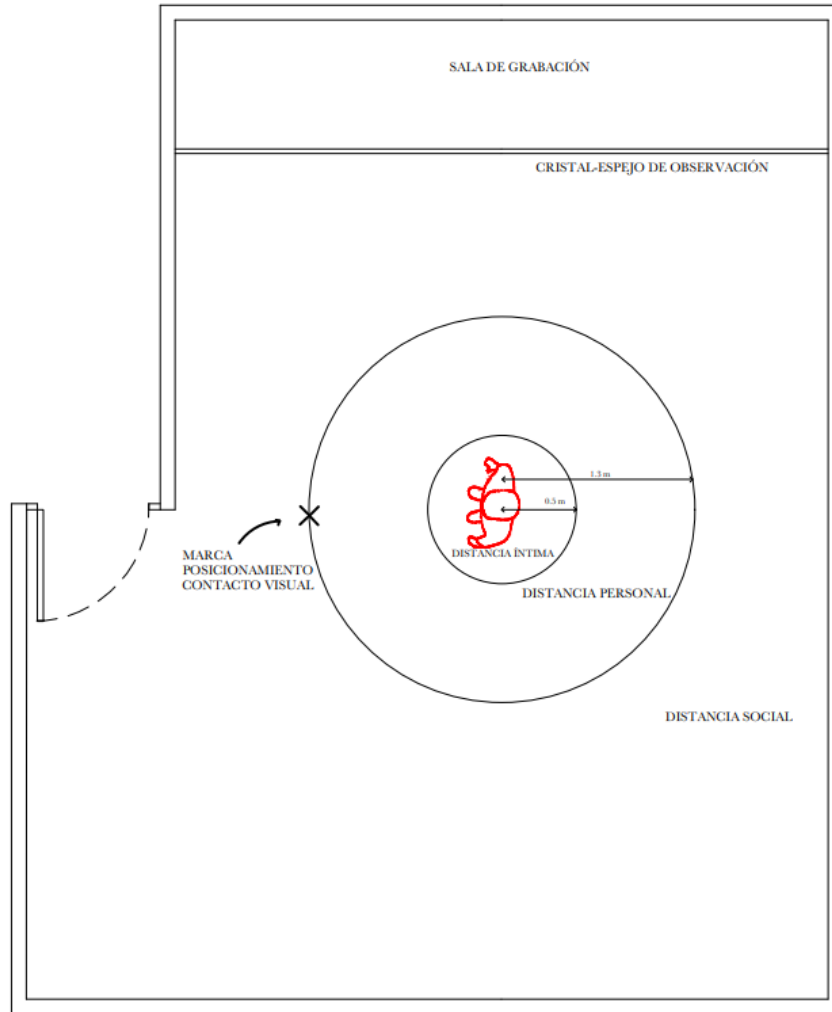
Anexo 2: Instrucciones de la pieza *Cuerpos en Observación*

Fase	Instrucciones proyectadas en pantalla
Entrada	SIGUE LAS INSTRUCCIONES DE LA PANTALLA
Observación	TE DAMOS LA BIENVENIDA A "CUERPOS EN OBSERVACIÓN". EN ESTA SALA TE ENCUENTRAS A SOLAS CON UN CUERPO. TIENES LA LIBERTAD DE OBSERVARLO DESDE EL PUNTO DE VISTA, DISTANCIA Y POSICIÓN QUE QUIERAS.
1ª Interacción	PUEDES INTERACTUAR CON EL CUERPO CON TOTAL LIBERTAD. TOCAR, CHUPAR, OLER, MANIPULAR, ABRAZAR O LO QUE SE TE OCURRA.
Contacto Visual	COLÓCATE SOBRE LA CRUZ ROJA DE FRENTE AL CUERPO HASTA LA SIGUIENTE INSTRUCCIÓN
Escritura de emociones	DIRÍGETE A LA MESA Y OBSERVA LAS EMOCIONES QUE HAY ESCRITAS. ESCRIBE EN LAS PEGATINAS LAS EMOCIONES QUE ESTÁS SINTIENDO AHORA.
Pegado de emociones	PEGA LAS PEGATINAS EN LA PARTE DEL CUERPO QUE CONSIDERES.
2ª Interacción	PUEDES INTERACTUAR DE NUEVO CON EL CUERPO CON TOTAL LIBERTAD. TOCAR, CHUPAR, OLER, MANIPULAR, ABRAZAR, O LO QUE SE TE OCURRA.
Título	PIENSA UN TÍTULO PARA ESTA PIEZA Y ESCRÍBELO SOBRE LA PIEL, EN LA PARTE DEL CUERPO QUE QUIERAS.
Salida	EL EXPERIMENTO HA TERMINADO POR FAVOR, ABANDONA LA SALA

Anexo 3 : Disposición de las salas de la Performance

SALA CUERPO MASCULINO

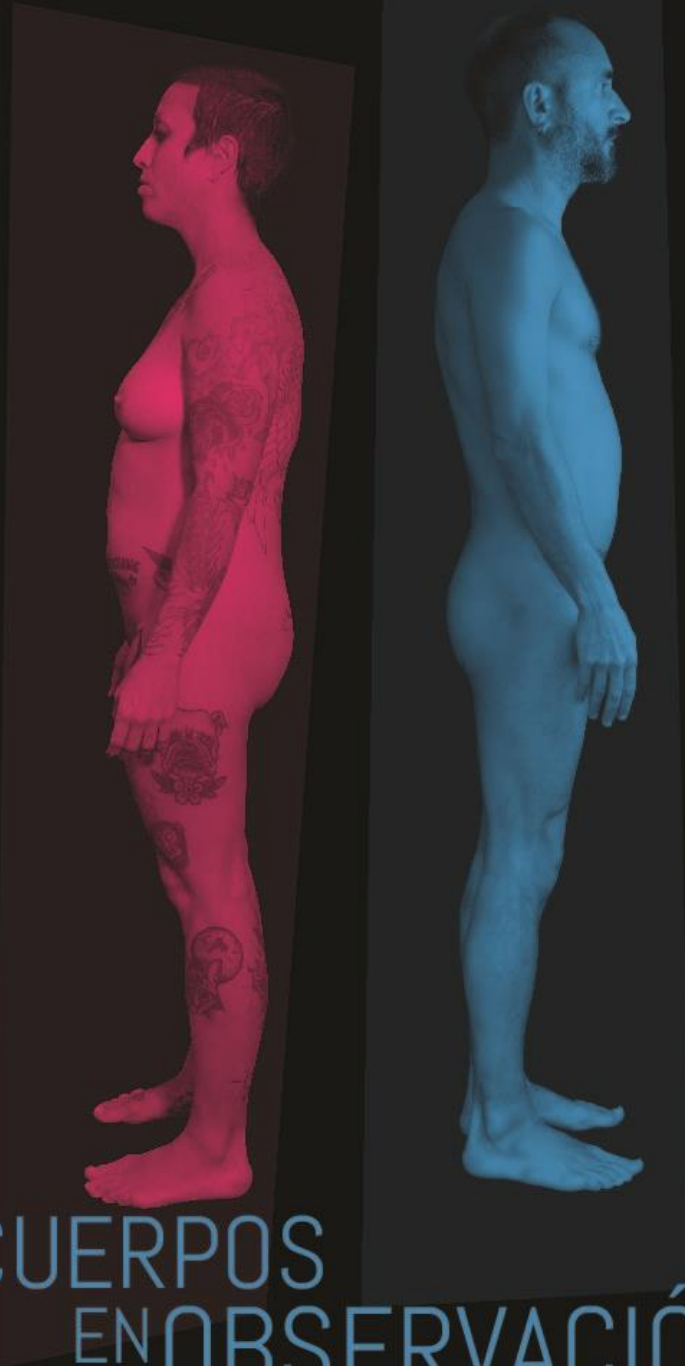
SALA CUERPO FEMENINO



Nota: elaboración de los planos por Alejandra Bohórquez, estudiante de arquitectura, con el programa AutoCAD

Anexo 4 : Cartel promocional de la pieza *Cuerpos en Observación*

MIGUEL ANDRÉS Y ELENA VÁZQUEZ GOMIS
CON LA PARTICIPACIÓN DE ITA RASKIN PRESENTAN



CUERPOS
EN OBSERVACIÓN
LIVE PERFORMANCE

Sábado 26 de marzo de 17h a 21h | Las Cigarreras | San Carlos, 78 | Alicante
Entrada libre. Más info y reservas miguelandres.com/cuerposenobservacion

Anexo 5: Códigos conductuales para la observación sistemática

CODIGO	ETIQUETA DISTANCIA INTERPERSONAL	
1	ZONA 1 (D<0.5 cm)	D-SALA
1L	LÍMITE ZONA 1 (D=0.5 cm)	
C-F1	EXTRACCIÓN DEL CUERPO FUERA DE LA ZONA 1 + CONTACTO	
F1	EXTRACCIÓN DEL CUERPO FUERA DE LA ZONA 1	
2	ZONA 2 (0.5<D<1.3 cm)	
2L	LÍMITE ZONA 2 (D=1.3 cm)	
3	ZONA 3 (D>1.3 cm)	
FC	FUERA DEL CAMPO DE GRABACIÓN	
AB-S	ABANDONO DE LA SALA	

CODIGO	ETIQUETA DIRECCIÓN DE LA MIRADA	
0	Mirada hacia ojos/ Contacto visual	M-SALA
0-D	Contacto visual + despedida	
1	Mirada hacia la sala	
1S	Mirada hacia el suelo	
2	Mirada hacia partes no íntimas	
3	Mirada hacia el espejo	
4	Mirada hacia partes íntimas (genitales, pecho, culo)	
OC	Ojos cerrados	
9	Fuera de cámara y fuera de la sala	

CODIGO	ETIQUETA CONDUCTAS DE INTERACCIÓN	
0	Conducta verbal	C-SALA
0F	Conducta verbal de frente	
0D	Conducta verbal desde la espalda	
1F	Abrazo de frente	
1D	Abrazo desde la espalda	
2F	Masaje de frente	
2L	Masaje desde el costado	
2D	Masaje desde la espalda	
3F	Dar las manos	
4F	Tocamiento de la cara con las manos de frente	
4L	Tocamiento de la cara con las manos desde el costado	
5F	Tocamiento con manos de partes no íntimas de frente	
5V	Tocamiento con manos de partes no íntimas dando vueltas	
5L	Tocamiento con manos de partes no íntimas desde el costado	

5D	Tocamiento con manos de partes no íntimas desde la espalda
6F	Contacto físico corporal de frente
6TF	Contacto físico corporal tumbado de frente
6L	Contacto físico corporal desde el costado
6D	Contacto físico corporal desde la espalda
7F	Movimiento del/con el cuerpo de frente
7L	Movimiento del/con el cuerpo desde el costado
7D	Movimiento del/con el cuerpo desde la espalda
8F	Beso en la cara
9F	Beso en partes no íntimas de frente
9F	Beso en partes no íntimas desde la espalda
10F	Chupar la cara
11F	Chupar partes no íntimas de frente
11F	Chupar partes no íntimas desde la espalda
13F	Chupar partes íntimas de frente
12F	Tocamiento con manos de partes íntimas de frente
12L	Tocamiento con manos de partes íntimas desde el costado
12D	Tocamiento con manos de partes íntimas desde la espalda

CODIGOS	ETIQUETAS CONDUCTAS GENERAL
N°R	Conducta con rotulador
N°P	Conducta pegando etiquetas
X.Y	2 conductas simultáneas

Anexo 6: Material fotográfico de la pieza *Cuerpos en Observación*

Conductas de exploración



Conductas de cuidado



Conductas de cosificación



Nota. Fotografías del cuerpo femenino realizadas por Moon C.E; fotografías del cuerpo masculino tomadas por Carlota Olmo



Anexo 7: Escala del Diferencial Semántico para la prueba piloto

CUERPOS EN OBSERVACIÓN

Hola!

Soy estudiante del Máster de Psicología Social de la UCM y estoy llevando a cabo una investigación cuyo propósito es analizar la percepción e interacción con el cuerpo en la sociedad actual.

El objetivo de la presente escala es determinar las actitudes de la población hacia dos conceptos diferentes, representados a través de imágenes. No se trata de una prueba o un test, sino que tan solo pretendo obtener una información de tus sentimientos y experiencia personales. La manera de expresar tus opiniones y sentimientos consistirá en poner una sola cruz en uno de los 7 espacios que hay entre cada par de adjetivos opuestos, debajo de la imagen a evaluar.

Al pasar a las dos páginas siguientes, observará que, en la parte izquierda de cada una de ellas, hay un conjunto de imágenes. Debajo, hay un espacio denominado “concepto a evaluar”. En ese espacio deberás escribir el concepto general que consideres que se está representando en las imágenes. Trata de buscar un concepto lo más genérico posible.

En la parte derecha de la hoja verás un gran número de pares de adjetivos, separados por siete espacios vacíos. Marcando una cruz en uno de los siete espacios que hay en la línea de cada pareja de adjetivos, indicarás lo que cada concepto a evaluar en la parte superior significa para ti.

Una vez completada la escala, por favor, envía el PDF con tus respuestas (guardar a la siguiente dirección de correo electrónico: elevaz04@ucm.es)



CONCEPTO A EVALUAR:

Complejo								Simple
Insensible								Emotivo
Imperfecto								Perfecto
Femenino								Masculino
Violento								Calmado
Fuerte								Débil
Intercambiable								Único
Despreciable								Admirable
Valioso								Insignificante
Cálido								Frío
Inferior								Superior
Pasivo								Activo
Duro								Blando
Malo								Bueno
Útil								Inútil
Profundo								Superficial
Feo								Bello



CONCEPTO A EVALUAR:

Femenino								Masculino
Activo								Pasivo
Frío								Cálido
Superior								Inferior
Único								Intercambiable
Emotivo								Insensible
Simple								Complejo
Superficial								Profundo
Bello								Feo
Perfecto								Imperfecto
Violento								Calmado
Insignificante								Valioso
Bueno								Malo
Débil								Fuerte
Inútil								Útil
Despreciable								Admirable
Blando								Duro

Anexo 8: Estadísticos descriptivos de los pares de adjetivos

	Media	Desv. Desviación
M11	4,10	0,799
M5	4,13	1,482
M10	4,15	1,564
M3	4,23	1,490
M12	4,46	1,488
M13	4,46	1,320
M14	4,90	1,317
M1	5,04	1,546
M16	5,04	1,571
M2	5,10	1,159
M6	5,12	1,132
M15	5,25	1,327
M17	5,27	1,523
M8	5,44	1,162
M4	5,48	1,291
M9	5,60	1,524
M7	6,00	1,328

Estadísticos descriptivos (A)

“Cuerpo Femenino”

	Media	Desv. Desviación
H3	3,85	1,274
H4	4,02	0,828
H11	4,17	1,248
H7	4,25	1,714
H8	4,42	1,564
H10	4,44	1,349
H17	4,50	1,129
H14	4,62	1,255
H9	4,65	1,251
H6	4,69	1,435
H2	4,69	1,380
H13	4,69	1,130
H16	4,75	1,118
H15	5,00	1,343
H12	5,21	1,433
H5	5,25	1,846
H1	6,02	1,038

Estadísticos descriptivos (B)

“Cuerpo Masculino”

Se seleccionan, 12 escalas de cada imagen cuya media se aleja más del punto central (procedimiento de Benchini y Raich, 1977).

ADJETIVOS PROVISIONALES (A)		
M13	DURO-BLANDO	4,46
M14	BUENO-MALO	4,90
M1	COMPLEJO-SIMPLE	5,04
M16	PROFUNDO-SUPERFICIAL	5,04
M2	INSENSIBLE-EMOTIVO	5,10
M6	FUERTE-DÉBIL	5,12
M15	ÚTIL-INÚTIL	5,25
M17	FEO-BELLO	5,27
M8	DESPRECIABLE-ADMIRABLE	5,44
M4	FEMENINO-MASCULINO	5,48
M9	VALIOSO-INSIGNIFICANTE	5,60
M7	INTERCAMBIABLE-ÚNICO	6,00

ADJETIVOS PROVISIONALES (B)		
H10	PERFECTO-IMPERFECTO	4,44
H17	BLANDO-DURO	4,50
H14	DÉBIL-FUERTE	4,62
H9	BELLO-FEO	4,65
H6	EMOTIVO-INSENSIBLE	4,69
H2	ACTIVO-PASIVO	4,69
H13	BUENO-MALO	4,69
H16	DESPRECIABLE-ADMIRABLE	5,08
H15	INÚTIL-ÚTIL	5,00
H12	INSIGNIFICANTE-VALIOSO	5,21
H5	ÚNICO-INTERCAMBIABLE	5,25
H1	FEMENINO-MASCULINO	6,02

Anexo 9: Escala del Diferencial Semántico de la pieza *Cuerpos en Observación*

Modelo A (Cuerpo Masculino)

El objetivo de la presente escala es que puedas describir el cuerpo que acabas de observar/interactuar y conocer tus sentimientos y experiencia personales. La manera de expresar tus opiniones y sentimientos consistirá en poner una sola cruz en uno de los 7 espacios que hay entre cada par de adjetivos opuestos.

Así, verás un gran número de pares de adjetivos, separados por siete espacios vacíos. Marcando una cruz en uno de los siete espacios que hay en la línea de cada pareja de adjetivos, indicarás lo que cada cuerpo significa para ti.

Simple									Complejo
Débil									Fuerte
Inútil									Útil
Duro									Blando
Pasivo									Activo
Femenino									Masculino
Admirable									Despreciable
Intercambiable									Único
Valioso									Insignificante
Emotivo									Insensible
Malo									Bueno
Feo									Bello

Modelo B (Cuerpo Femenino)

El objetivo de la presente escala es que puedas describir el cuerpo que acabas de observar/interactuar y conocer tus sentimientos y experiencia personales. La manera de expresar tus opiniones y sentimientos consistirá en poner una sola cruz en uno de los 7 espacios que hay entre cada par de adjetivos opuestos.

Así, verás un gran número de pares de adjetivos, separados por siete espacios vacíos. Marcando una cruz en uno de los siete espacios que hay en la línea de cada pareja de adjetivos, indicarás lo que cada cuerpo significa para ti.

Insignificante								Valioso
Complejo								Simple
Bello								Feo
Despreciable								Admirable
Bueno								Malo
Único								Intercambiable
Fuerte								Débil
Útil								Inútil
Pasivo								Activo
Blando								Duro
Masculino								Femenino
Insensible								Emotivo

Anexo 10: Entrevista autoadministrada a los asistentes de la pieza *Cuerpos en Observación*

1. Describe el proceso que has vivido con el cuerpo, desde que has entrado en la sala hasta que has salido. No es necesario relatar todos los detalles, lo más importante es que cuentes tu experiencia y lo que más te haya impactado de todo lo vivido.
2. Describe tus acciones y cómo has interactuado con el cuerpo ¿Hay algo que te haya sorprendido de lo que has hecho, o de cómo te has dirigido al cuerpo? ¿Crees que ha habido alguna diferencia en tu comportamiento con cada cuerpo?
3. Recuerda la parte en la que se te ha pedido que con una cuerda escogieras de cada par de adjetivos, el que describía mejor al cuerpo, ¿Qué adjetivos has seleccionado? ¿Por qué los has elegido?
4. Cuando te has situado frente al cuerpo ¿Hacia dónde has dirigido la mirada en cada caso? ¿Por qué? ¿Qué sensaciones has experimentado durante la cuenta atrás? ¿Cómo has vivido el momento en el que el cuerpo ha abierto los ojos?
5. ¿Qué sentimientos y emociones te ha provocado el cuerpo y la interacción con él? ¿Qué emociones has escogido en cada cuerpo? ¿Por qué? ¿En qué lugares las has pegado? ¿Las has pegado así con un propósito específico?
6. ¿Qué título le has puesto a cada pieza? ¿Por qué?

Anexo 11: Entrevista semiestructurada a los artistas

1. PERFIL DE LOS PARTICIPANTES

Basándote en tu experiencia personal ¿Qué perfil de participantes recuerdas que acudió a la pieza?

2. OBSERVACIÓN

En la primera fase, de observación ¿Cómo te sentiste sabiendo que compartías el espacio con otra persona? ¿Podías percibir la distancia a la que se situaba cada participante? ¿A que distancia crees que, en general, se situaban los participantes? ¿Destacarías alguna experiencia concreta sobre esta parte de la pieza?

3. 1ª INTERACCIÓN

Trata de recordar la primera fase de interacción... En la que todavía mantenías los ojos cerrados

¿Cómo te sentías cuando los participantes no interactuaban con tu cuerpo? ¿Cómo te sentías cuando interactuaban con partes no íntimas? ¿Cómo te sentías cuando interactuaban con partes más íntimas? ¿Cuáles eran las acciones predominantes: tocar, chupar, abrazar, oler...? ¿Algún participante te habló durante esta fase?

Por sus movimientos, contacto...¿Cómo crees que se sentían, en general los participantes, en esta fase? ¿Hubo patrones de interacción que se repitieran? ¿A qué crees que pudiera deberse?

A través de tu experiencia y sensaciones durante esta fase, ¿tratabas de imaginar las características de la persona que estaba interactuando con tu cuerpo? Si es así... ¿Hubo algún movimiento o sensación que te diera pistas sobre ello?

Libremente, trata de recordar situaciones y vivencias concretas vinculadas a esta fase que te llamaran la atención...

4. CONTACTO VISUAL

Cuando abrías los ojos ¿Qué sentimientos y emociones sentías al ver al/la participante? ¿Se ajustaban, en general, los/las participantes al perfil que te habías imaginado en la fase anterior? ¿Qué crees que sentían los/las participantes, en general, durante esta fase? ¿Hay algún caso particular que recuerdes? ¿Los/las participantes solían mantener la mirada durante esta cuenta atrás o trataban de mirar hacia otro lado?

5. EMOCIONES

En el momento de la escritura de las emociones... ¿En qué zonas generalmente las solían colocar? ¿Te ha sorprendido alguna parte del cuerpo en la que colocaran estas emociones? Si pudiste observar alguna de las emociones escritas ¿Hubo alguna emoción, de las experimentadas por los/as participantes, que se repitieran? ¿Hubo alguna que varios participantes colocaran en el mismo sitio: por ejemplo, que varios participantes colocaran empatía en el pecho...?

6. 2ª INTERACCIÓN

¿Cómo te sentías cuando los participantes no interactuaban con tu cuerpo? ¿Cómo te sentías cuando interactuaban con partes no íntimas? ¿Cómo te sentías cuando interactuaban con partes más íntimas? ¿Cuáles eran las acciones predominantes: tocar, chupar, abrazar, oler...? ¿Algún participante te habló durante esta fase?

Por sus movimientos, contacto...¿Cómo crees que se sentían, en general los participantes, en esta fase? ¿Hubo patrones de interacción que se repitieran? ¿A qué crees que pudiera deberse?

Libremente, trata de recordar situaciones y vivencias concretas vinculadas a esta fase que te llamaran la atención...

¿Percibiste diferencias entre el primer momento de interacción y el segundo?

¿Pudiste notar que algún participante estaba sintiéndose extremadamente incomodo? ¿Cómo lo notaste?
¿A qué crees que se debía? ¿Qué sensaciones/emociones te provocaba?

¿Pudiste notar a algún participante que no tuviera sensaciones o emociones de incomodidad o vergüenza sino que se encontrara muy cómodo/a? ¿A qué crees que se debía? ¿Qué sensaciones/ emociones te provocaba?

¿Cómo crees que te percibían, en general, las personas que no se acercaban a tu cuerpo? ¿Cómo crees que se sentían?

¿Cómo crees que te percibían, en general, las personas que interactuaban con partes no íntimas de cuerpo? ¿Cómo crees que se sentían?

¿Cómo crees que te percibían, en general, las personas que interactuaban con partes íntimas de cuerpo?
¿Cómo crees que se sentían?

¿Crees que existen razones, más allá de las diferencias individuales, que expliquen por qué algunas personas se acercaran más o menos a tu cuerpo, interactuaran contigo de diferentes maneras, o incluso llegaron a abandonar la sala?

7. TITULO DE LA PIEZA

¿Recuerdas algún título que los/las participantes pusieran a la pieza? ¿Alguno te llamó especialmente la atención? ¿Recuerdas las partes de tu cuerpo en la que escribieron el título de la pieza? ¿Crees que guardaba algún tipo de relación el título que escribían con el lugar del cuerpo en el que lo escribían?

8. PREGUNTAS GENERALES

¿Hubo diferencias entre las sensaciones que experimentabas con los ojos cerrados que con los ojos abiertos? ¿Cuándo te sentiste más cómodo/a, con los ojos abiertos o cerrados?

¿Recuerdas algún/a participante con el/la que te sintieras especialmente cómodo/a? ¿Podrías describirle/a? ¿Podrías relatar tu experiencia y vivencia subjetiva (sentimientos y emociones)?

¿Recuerdas algún/a participante con el/la que te sintieras especialmente incómodo/a? ¿Podrías describirle/a? ¿Podrías relatar tu experiencia y vivencia subjetiva (sentimientos y emociones)?

¿Te has sentido cosificado/a sexualmente en algún momento? ¿Por qué? ¿Podrías describir, si lo recuerdas, a los/as participantes con los/as que te sintieras así? ¿Podrías relatar tu experiencia y vivencia subjetiva (sentimientos y emociones)?

¿Hubo algún/a participante que te agrediera o ejerciera violencia sobre tu cuerpo? ¿Podrías describirle/a? ¿Podrías relatar tu experiencia y vivencia subjetiva (sentimientos y emociones)?

Anexo 12: Emociones experimentadas en la pieza

SALA	GÉNERO	EDAD	EMOC1	EMOC2	EMOC3	EMOC4	EMOC5
1	F	20	Atrevimiento	Admiración	Impresión	Empatía	Compasión
1	F	28	Amor	Empatía	Camadería	Asombro	Paz
1	M	33	Seguridad	Calma	Excitación	Empatía	
1	NB	33	Nostalgia	Tristeza	Acogida	Ternura	
1	F	50	Empatía	Deseo	Curiosidad	Jocosidad	
1	F	32	Admiración	Tranquilidad			
1	F	53		Libertad	Liberación	Energía	
1	F	53	Empatía				
1	M	42	Poder	Empatía	Ternura	Alegría	
1	M	26	Pasión	Miedo	Tristeza	Deseo	
1	F	61	Empatía	Curiosidad	Admiración	Tranquilidad	
1	M	63	Excitación	Deseo	Empatía		
1	F	58		Empatía	Curiosidad	Sorpresa	
1	F	43	Dulzura	Valentía			
1	F	45	Confianza	Señal			
0	F	20	Admiración	Rebeldía	Alegría	Empatía	Asombro
0	F	28	Curiosidad	Cariño	Ternura	Tranquilidad	
0	M	33	Tristeza	Miedo	Empatía		
0	NB	33	Empatía	Vergüenza	Pasión		
0	F	50		Amor			
0	F	32	Entereza	Curiosidad			
0	F	53					
0	F	53	Empatía	Miedo			
0	M	42	Cariño	Empatía	Pasión	Alegría	
0	M	26	Valor	Pureza	Tranquilidad	Paz	
0	F	61	Empatía	Admiración		Placidez	
0	M	63	Excitación	Empatía			
0	F	58	Empatía	Vergüenza	Curiosidad	Interés	
0	F	43	Vulnerable	Empatía			
0	F	45	Curiosidad	Empatía			

Nota. Sala 1 = cuerpo femenino; Sala 0 = cuerpo masculino

Anexo 13: Títulos de la pieza *Cuerpos en Observación* y su posición

<i>SUJETO</i>			<i>TÍTULO M</i>	<i>POSICIÓN M</i>	<i>TITULO H</i>	<i>POSICIÓN H</i>
<i>ID</i>	<i>GEN</i>	<i>EDAD</i>				
1M2H	F	20	<i>Atrevimiento y desnudez</i>	HOMBRO	<i>Pureza y compasión</i>	TRICEPS-HOMBRO
1H2M	F	28	<i>Desnuda / Sororidad</i>	HOMBRO/CLAVÍCULA	<i>Desegonizar</i>	ESPALDA-HOMBRO
3H3M	M	33	<i>Pornotopía</i>	CULO	<i>Valentía</i>	ESPALDA
4H4M	NB	33	<i>Árbol herido hogar</i>	ESPALDA	<i>Si tu caes, caemos todas contigo</i>	COSTADO VIENTRE
5M6H	F	50	<i>Cosmohistoria</i>	CADERA-LATERAL ESPALDA	<i>Amarga Incandescencia</i>	COSTADO VIENTRE
5H6M	F	32	<i>Poder/Árbol/Belleza</i>	VIENTRE- BAJO EL PECHO	<i>Entereza Body</i>	COSTADO ESPALDA
7M8H	F	53	<i>La belleza</i>	HOMBRO-CLAVICULA		
7H8M	F	53	<i>Libre</i>	VIENTRE	<i>Nobleza</i>	TRICEPS
9M10H	M	42	<i>Piel liberada</i>	CADERA-CERCA GLUTEO	<i>Transparentes</i>	ESPALDA
9H10M	M	26	<i>Esperanza</i>	VIENTRE	<i>Luz</i>	VIENTRE
11M12H	F	61	<i>Naturaleza y calor</i>	ESPALDA-CUELLO	<i>Ser In</i>	ESPALDA ARRIBA LATERAL
11H12M	M	63	<i>Libertad</i>	ESPALDA-CUELLO	<i>Libertad</i>	ESPALDA
13M14H	F	58	<i>Horizonte</i>	CLAVICULA-CUELLO	<i>Ciudad</i>	ESPALDA
13H14M.1	F	43	<i>Corazón y tinta</i>	VIENTRE	<i>Mi exposición</i>	VIENTRE
13H14M.2	F	45	<i>Gracias</i>	ESPALDA-CUELLO	<i>Gracias</i>	ESPALDA
15M16H.1	NB	19	<i>El lienzo</i>	VIENTRE	<i>Inmóvil</i>	BRAZO-CODO
15M16H.2	M	36	<i>Contacto frío</i>	BRAZO-CODO	<i>Muro blandito</i>	PECHO
15M16H.3	M	37				
15H16M.1	F	27	<i>Force tranquille</i>	CUELLO-DETRÁS	<i>Mise à un</i>	ESPALDA ARRIBA LATERAL
15H16M.2	F	24	<i>Naked and free</i>	LATERAL PIERNA-GEMELO	<i>Naked connexion</i>	COSTADO
15H16M.3	M	59				