



EL CULTO A LA BELLEZA

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA

Presidenta
Lluïsa Moret Sabidó

Vicepresidente
Jaume Collboni Cuadrado

Directora general
Judith Carrera Escudé

Vocales de la Diputación de Barcelona
Manel Brinquis Pérez
Filomena Cañete Carrillo
Jordi Castellana Gamisans
Daniel Fernández González
M.ª Eugènia Gay Rosell
Pau González Val
Emiliano Jiménez León
Jaume Oliveras Maristany
Joan Rodríguez Portell

Vocales del Ayuntamiento de Barcelona
F. Xavier Marcé Carol
Ivan Pera Itxart
Jordi Vallès Riera

Secretaria
Petra Mahillo García

Secretario delegado
David Cabezuelo Valencia

Interventor
Aurelio Corella Colás

Interventora delegada
Mariam Bernal Martínez

EXPOSICIÓN

La exposición «El culto a la belleza» es una coproducción de la Wellcome Collection y del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) que se presenta en el CCCB del 21 de mayo al 8 de noviembre de 2026. Esta nueva versión es una adaptación de la exposición original comisariada por Janice Li y presentada en la Wellcome Collection de Londres en el 2023.

Comisariado
Janice Li
blanca arias
Júlia Lluïl

Dirección del proyecto
Jordi Costa
Carlota Broggi

Coordinación general
Miquel Nogués

Investigación y documentación
Anabel Herrera
Montse Novellón
con la colaboración de
Sofía Astiazaraín
Marc Cortinas
Sabina Arias

Diseño del montaje expositivo
Emiliana Design Studio

Diseño de la gráfica expositiva
Avanti Studio

Diseño gráfico de la comunicación
Javier Jaén

Coordinación del montaje
Àlex Papalini
con la colaboración de
Rosó Tarragona

Montaje industrial
Intervento

Producción gráfica
Nogales Barcelona

Trabajos de producción, electricidad e iluminación
Berta Bigas
Damián Flocco
Gabriel Porras
José Luis Molinos
Òscar Montfort
Ricard Sellarès

Registro y conservación
Susana García

Instalación de obras originales
Josep Querol, TTI, SA

Informes de conservación
Llum Cubells
Rosa Prat
Arnau Monsonís

Transportes
TTI International Art Services

Seguros
Liberty Mutual Insurance
Europe Limited
AXA xl Insurance Company, SE

Traducciones y correcciones de los textos
Marta Roigé
Mark Waudby
Bàrbara de Lataillade

Coordinación, rodajes y edición audiovisual
Juan Carlos Rodríguez,
Toni Curcó
Enric Juste
con la colaboración de
Eva Martínez

Instalaciones audiovisuales
Kilian Figueras
Ígor Viza,
Ruth Zapater

Traducción y subtitulado de los vídeos
36caracteres

Con la colaboración de las secciones del CCCB de Infraestructuras y producción técnica, Financera, Económica-presupuestaria, Contratación, Recursos humanos, Sistemas, Públicos y Gestión de espacios, así como de los servicios de Mediación, Debates, Audiovisuales y Comunicación y cultura digital.

Adaptación desde la Wellcome Collection
Emily Sargent, Jefa de equipo comisarial
Rachel Sturgis, Jefa de partenariado
David Chan, Marinanne Templeton, Registro

CATÁLOGO

Coordinación
Marina Palà Selva

Documentación de imágenes y asistencia
Judith Rovira

Diseño
Lali Almonacid
Marta Llinàs

Traducción
Paula Monteiro
Albino Santos
Mark Waudby

Corrección
Paula Monteiro
Mark Waudby

Preimpresión
XPS. Arts finals

Impresión
Serper. Artes gráficas

Edición
Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

© Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2026
© Diputació de Barcelona, 2026
© de los autores de los textos y de los propietarios de las imágenes, 2026

Reservados todos los derechos de esta edición

ISBN: 978-84-10278-79-0
DL: B 8964-2026

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona
Montalegre, 5
08001 Barcelona
www.cccb.org

El CCCB es un consorcio de:



Una coproducción de:



Con el apoyo de:



Reflexionar sobre la belleza en una época como la nuestra, que se define por la sobreexposición a las imágenes —reproducidas hasta el infinito en redes sociales, aplicaciones y medios de comunicación de todo tipo—, resulta más que oportuno. Casi es una obligación. Porque todos estos códigos visuales que triunfan en los móviles, en los ordenadores, en las televisiones, en la publicidad de los medios de transporte y de los espacios públicos no son inocentes ni universales. La belleza no es única: hay muchas bellezas, tantas como miradas. Los cánones de belleza, aunque con frecuencia se presenten como verdades inapelables, no dejan de ser normas establecidas convencionalmente. Normas detrás de las cuales existe poder o intereses comerciales. Normas que suelen exudar edadismo, patriarcado, racismo...

Abordar el sentido de los ideales de belleza es una apuesta valiente en favor de la igualdad, de la inclusión, de la libertad, en definitiva, de los derechos de las personas. Por eso debemos saludar el planteamiento de la nueva exposición del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). *El culto a la belleza* nos invita a desacomplejarnos, a deshacernos de las ideas recibidas, de los criterios preconcebidos, llevándonos a mirar el mundo, los objetos, las imágenes y los cuerpos con una perspectiva más libre e innovadora, más respetuosa con la diversidad que es la esencia de la vida.

Como en anteriores ocasiones, este trabajo del CCCB es el fruto de la colaboración con otro centro cultural de referencia, en este caso la Wellcome Collection, un museo de Londres que se caracteriza precisamente por la vocación alternativa y de nueva reflexión sobre el bienestar y sus representaciones. Compartiendo este espíritu crítico, el CCCB ofrece una apasionante y estimulante incursión en las visiones que existen sobre la belleza. Visiones contradictorias, visiones retadoras, visiones que pueden ayudarnos a reconsiderar qué consideramos que es bello con libertad y sin prejuicios.

Lluïsa Moret Sabidó

Presidenta de la Diputación de Barcelona
y del Consorcio del CCCB

La belleza es una cualidad que deleita a los sentidos y satisface el intelecto. Puede existir independientemente del deseo y puede percibirse tanto en un paisaje natural como en una obra de arte, aunque raramente exista un consenso unánime sobre qué es bello. En su clásico libro *Historia de la belleza*, Umberto Eco puso el foco en la contradicción principal: la belleza es una aspiración universal, pero nunca es absoluta ni inmutable, sino que depende de cada contexto histórico y cultural.

Que la belleza es una construcción social es precisamente la tesis de esta exposición, un recorrido por la historia de los ideales de belleza del cuerpo humano desde la Antigüedad hasta el mundo contemporáneo. La muestra presenta una mirada crítica sobre la construcción de los cánones de belleza, a menudo asociada a la idea de proporción y de virtud, para revelar sus arbitrariedades y lógicas de poder y contribuir así a cultivar una idea de belleza más compleja y plural. La piel, el cabello y la carne constituyen algunos de los campos de batalla que, por un lado, clasifican y simplifican la infinita diversidad de cuerpos y, por el otro, ofrecen espacios de réplica frente al canon y abren la puerta a la libertad y a la emancipación.

La exposición, que nace de un proyecto de Janice Li en la Wellcome Collection de Londres y que ha contado con blanca arias y Júlia Llull en su adaptación local, llega en un contexto marcado por el poder de la industria estética y por el imperio del *selfi* y de las redes sociales, que han convertido la belleza de los cuerpos en objeto de auténtico culto con una fuerza económica y social enorme. La irrupción de la inteligencia artificial multiplica la copia y la artificialidad del canon y, al mismo tiempo, amplía y diversifica las formas posibles de belleza, en un debate aún incierto y lleno de aristas políticas y morales.

Dedicar una exposición a la belleza en el actual contexto puede parecer naíf y a la vez ser un gesto profundamente revolucionario. Se trata de una decisión consciente del CCCB, que dota al proyecto de una fuerte carga política y cultural. La exposición no solo resigue una categoría estética fundamental que atraviesa el arte de todos los tiempos, sino que ofrece una lente desde donde promover la mirada crítica sobre el mundo contemporáneo. En este sentido, el CCCB se apropia del lema del surrealismo «La belleza será convulsa o no será», a través del cual los artistas lucharon para romper con los cánones establecidos e inventar un mundo nuevo mediante la fuerza de la belleza y el poder de la imaginación.

Judit Carrera

Directora del CCCB

Juno Calypso, *Slendertone II*, 2015
Fotografía, pigmento permanente
sobre papel baritado
Cortesía de la artista



10	Tan bello como un corsé rasgado saltando de una peana — blanca arias y Júlia Lull
24	Entonces, ¿existe la belleza universal? — Janice Li
32	Hígado, leche, costras — Mafe Moscoso
38	Miramos al océano, pero no es el océano. Miramos al desierto, pero no es el desierto — Juan Evaristo Valls Boix
44	La belleza y las pantallas — Remedios Zafra
54	Promesas y servidumbres — Marta D. Riezu
60	Estatuas, avatares, utopías — Sergi Sánchez
66	Los misterios de las bellezas — Colectivo Ayllu
	El culto a la belleza
72	Los ideales de la belleza
116	La industria de la autoimagen
148	La belleza de la carne: desbordando el canon
173	The cult of beauty

TAN BELLO COMO UN CORSÉ RASGADO SALTANDO DE UNA PEANA

— blanca arias y Júlia Lull

La palabra *aísthesis*, del griego antiguo, remitía en origen a una forma de conocimiento a través de los sentidos, a una experiencia compartida por todos los seres vivos capaces de percibir. Pero, a partir del siglo XVII, su significado quedó restringido: pasó a designar la «percepción de lo bello». De esta reducción nació la *estética* como teoría, como discurso normativo sobre la belleza. Desde entonces hemos escrito y repetido una historia de la estética que es también, en realidad, una historia sobre su propia hegemonía. Dicha operación supuso la colonización de la *aísthesis* por parte de la estética: aquello que era una experiencia sensorial, abierta y vital se convirtió en un régimen de enjuiciamiento, en una doctrina de valores. No hay ley natural alguna que vincule sentir y belleza; esta relación es una invención moderna, europea y colonial, nacida del deseo de medir y de domesticar la experiencia desde el orden del discurso.

La cultura judeocristiana nos legó una genealogía en la que «el Verbo era Dios». «En el principio existía el Verbo», nos dicen, y de aquel decir nació el mundo. La voz como origen, el lenguaje como poder de creación. Pero algunas de nosotras, las que miramos hacia la materia y no hacia el cielo, las que hemos aprendido *en* y *con* los objetos, con sus texturas y silencios, sabemos que antes de la palabra había otro lenguaje. Que la primera expresión no fue verbal, sino plástica; no textual, sino corporal. Un gesto, una marca, una tentativa sin código ni institución. Una forma de conocimiento hecha de tacto, de movimiento, de materia viva que buscaba sentido antes de saberse signo.

Las imágenes nacen de ahí: de ese lugar previo e indiferenciado donde la materia piensa y desea. Son híbridos que encarnan la potencia creativa y también su fragilidad. Presencias que no se dejan reducir ni al decir ni al ver, que habitan el límite donde el lenguaje se agrieta. De ahí su fuerza, pero también su condena, cual monstruos de todas las mitologías; son poderosas y temidas, perseguidas y veneradas, violentadas y adoradas. Hoy las imágenes tangibles, las imágenes generadas y generadoras (artefactos visuales, objetos artísticos) continúan ejerciendo de puente entre nosotros y el mundo. Son mediadoras, superficies donde nos miramos y nos perdemos, donde podemos repetir y obedecer, pero también resistir e imaginar. En este «entre» se juega todavía la posibilidad de una vida otra, en(tre)lazada, híbrida, enredada, y de un deseo que no sea el del mercado.

La escultura *Apolo Hile* de Marina Vargas, una de las tres obras que clausuran el recorrido de la exposición, expresa con fuerza esta hibridez de las imágenes: una superficie desde la cual es posible (con)figurar el mundo, un corte que interrumpe la continuidad de la materia para diferenciarla. El cuerpo de Apolo recibe, en manos de la artista, un doble modelado. Por un lado, el mármol blanco y refinado revela los contornos lisos e idealizados inseparables de los de la estatuaría clásica. Por otro, una masa de pólipos grotescos e irregulares se rebela frente a la suavidad y la pureza de la superficie, deformándola y manchándola del color de unas vísceras inflamadas. La pieza nos enfrenta a una tensión: no sabemos si es la materia que desborda el contorno del rostro clásico, delatando su artificialidad y su condición histórica, o si es desde esa propia materia que el rostro emerge, solo para volver a desaparecer. En este juego de presencias y de ausencias, la forma se muestra como una consistencia temporal, una entidad frágil, una acción performativa más que un estado fijo.

Las normas, las formas, son estructuras transitorias; la materia, en cambio, se mantiene en movimiento. La actividad creativa participa de este mismo ciclo: es aquello que da origen a la forma y, a la vez, lo que posibilita su destrucción. La filósofa Catherine Malabou, siguiendo el impulso de las propuestas neomaterialistas, habla de la plasticidad como la fuerza que permite dar forma a la materia, recibirla y, finalmente, destruirla. Tres gestos que no son fases sino movimientos entrelazados de una misma energía. La materia nunca es pasiva: acoge, modela y rompe. Esta triple dimensión —receptiva, generativa y destructiva— es la pulsación misma del que vive.¹

Con esto, en un momento histórico —el del capitalismo tardío— en que la flexibilidad sin límites se convierte en condición *sine qua non* para el éxito e, incluso, para la respetabilidad, Malabou nos pide que no confundamos estas dos materialidades: «Ser flexible es recibir una forma o impresión, ser capaz de plegarse, de tomar el pliegue, no de darlo. Ser dócil, no explotar. De hecho, lo que le falta a la flexibilidad es el recurso de dar forma, el poder de crear, inventar o incluso borrar una impresión, el poder de estilizar. La flexibilidad es plasticidad menos su genio».² A diferencia de la flexibilidad, la plasticidad denota una resistencia de la materia. De forma similar a lo que plantea Judith Butler para pensar la performatividad, la plasticidad hace referencia a una política y a una poética de la transformación: no solo habla de la capacidad de modelar el mundo, sino también de la de dejarse afectar por él, y de reconocer en la destrucción no un final sino otra forma de comienzo. La materia plástica es materia rebelde en cuanto que tiene tanta capacidad para asumir la forma como agencia para resistir al modelado, en cuanto que preserva tanto el derecho al cambio como el derecho a la permanencia.

En diálogo con la noción de plasticidad de Malabou, Karen River Barad propone entender la materia no como una sustancia fija o previa al sentido, sino como un proceso constante de configuración y reconfiguración. La materia, dice, *llega a ser* a través de cortes agenciales, momentos de discontinuidad que no rompen el flujo del mundo sino que lo constituyen. Cada forma, cada cuerpo, cada imagen es el resultado provisional de una de estas interrupciones: una diferencia que emerge, una relación que cobra cuerpo. En este sentido, la discontinuidad no es ausencia ni vacío, sino el gesto mismo de la materia diferenciándose, haciéndose y deshaciéndose. En esta temporalidad vibrante, la forma no es más que una pausa en el movimiento, un instante de visibilidad en un proceso infinito de transformación. Así, la obra de Vargas no solo nos muestra una imagen maravillosamente monstruosa, un híbrido entre lo humano y lo inhumano, sino que encarna este movimiento plástico que piensa y que deshace.³ No hay forma sin vulnerabilidad, ni destrucción sin gesto creador. La imagen se convierte entonces en un lugar donde el mundo se reconfigura: una materia que recuerda que todavía estamos formándonos, que la creación no se acaba.

Los objetos artísticos, la ropa, los ornamentos, imágenes tangibles, cercanas al cuerpo, no son mensajes que descifrar, documentos que clasificar, ni confesiones de una genialidad solitaria. Son materias que piensan, presencias que hacen mundo y nos hacen. El arte no es una forma en busca de significado: es acontecimiento, superficie de encuentro, potencia transformadora. Una práctica de presencia, de arraigo, que nos recuerda que todavía podemos crear mundo con las manos, con el cuerpo, con lo que queda, con lo que resiste.

Marina Vargas, *Apolo Hile*, 2015
Modelado en resina de poliéster,
poliestireno expandido y poliuretano,
con acabado en pintura (silicato y esmalte)
Colección Museo Centro de Arte
Dos de Mayo (CA2M)



LOS IDEALES DE LA BELLEZA

Impulsados por un deseo innato, tendemos a creer en el mito de una jerarquía de la belleza a pesar de su naturaleza cambiante. La belleza es un concepto fluido que se ha transformado radicalmente a lo largo del tiempo, desde la Antigüedad hasta nuestros días, en el que las imágenes hiperrealistas de cuerpos virtuales pueden difuminar los límites entre lo digital y lo físico. La idea de una verdad universal e inmutable sobre la belleza es una ilusión que entra en conflicto con la infinita diversidad de la humanidad.

La construcción de los ideales de belleza no se limita únicamente a la estética. El contexto social, político y religioso también desempeña un papel fundamental. Factores como la moral, la clase social, la edad, la salud, el género y la raza contribuyen a un sistema que prioriza ciertos criterios por encima de otros. Desde los principios fundacionales de un canon basado en la proporción hasta la actualidad, en que la inteligencia artificial propone nuevas posibilidades, los ideales se han construido a partir de narrativas culturales que vinculan la belleza con la virtud o de jerarquías raciales impuestas por el pensamiento colonial.

El mito surge como un espacio poderoso de reflexión que rechaza la artificialidad del canon y ofrece oportunidades para considerar formas de belleza más diversas e inconformistas. ¿Quién define la belleza hoy en día? ¿De qué manera se están cuestionando o ampliando estas definiciones?

Venus de Strelce n.º. 2, entre 29.000
y 22.000 aC (Paleolítico Superior)
Reproducción de la escultura original

Venus de Willendorf, entre 28.000
y 25.000 aC (Paleolítico Superior)
Reproducción de la escultura original

Más que basarse en evidencias arqueológicas, la mirada moderna ha proyectado sobre el pasado un presente cargado de prejuicios. Las figurillas prehistóricas mal llamadas «Venus» han sido interpretadas según códigos estéticos y morales eurocéntricos que les son ajenos. En 1864, el octavo marqués de Vibraye fue la primera

persona en utilizar el término «Venus» para referirse a una de estas figuras. Este la describió irónicamente como «Venus impúdica» en contraposición al canon clásico de la «Venus púdica». Sin embargo, este nombre refuerza la proyección de ideales contemporáneos sobre representaciones que no respondían a esos modelos.





Autor desconocido, *Sleeping Hermaphroditus*,
reproducción del siglo XIX (Reino Unido)
del original romano del siglo II dC
Wellcome Collection / Science Museum Group, Londres

La escultura que reproduce esta figura dormida a escala reducida ha sido codiciada y copiada desde el Renacimiento. El artista del siglo XVII Gian Lorenzo Bernini aumentó su sensualidad al añadir el colchón de mármol. Es una de las muchas representaciones antiguas de

Hermaphrodito, divinidad con sexo masculino y femenino cuya historia original fue narrada de forma célebre por el poeta latino Ovidio. Que una figura tan bella y lánguida tenga pene ha desconcertado a menudo a los espectadores modernos. El coleccionista Henry Blundell

(1724-1810) censuró violentamente su *Hermaphrodito*. «Mediante una pequeña castración... se convirtió en una Venus dormida», escribió. Esta versión también parece haber sido realizada deliberadamente como una figura de género binario.



Venus Esquilina, reproducción de Brucciani & Co, 1874, de la escultura original romana del siglo I dC
Museum of Classical Archaeology, Cambridge

Idolino de Pésaro, reproducción del Atelier du moulage de Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, c. 1800, de la escultura original romana del siglo I dC
Museum of Classical Archaeology, Cambridge



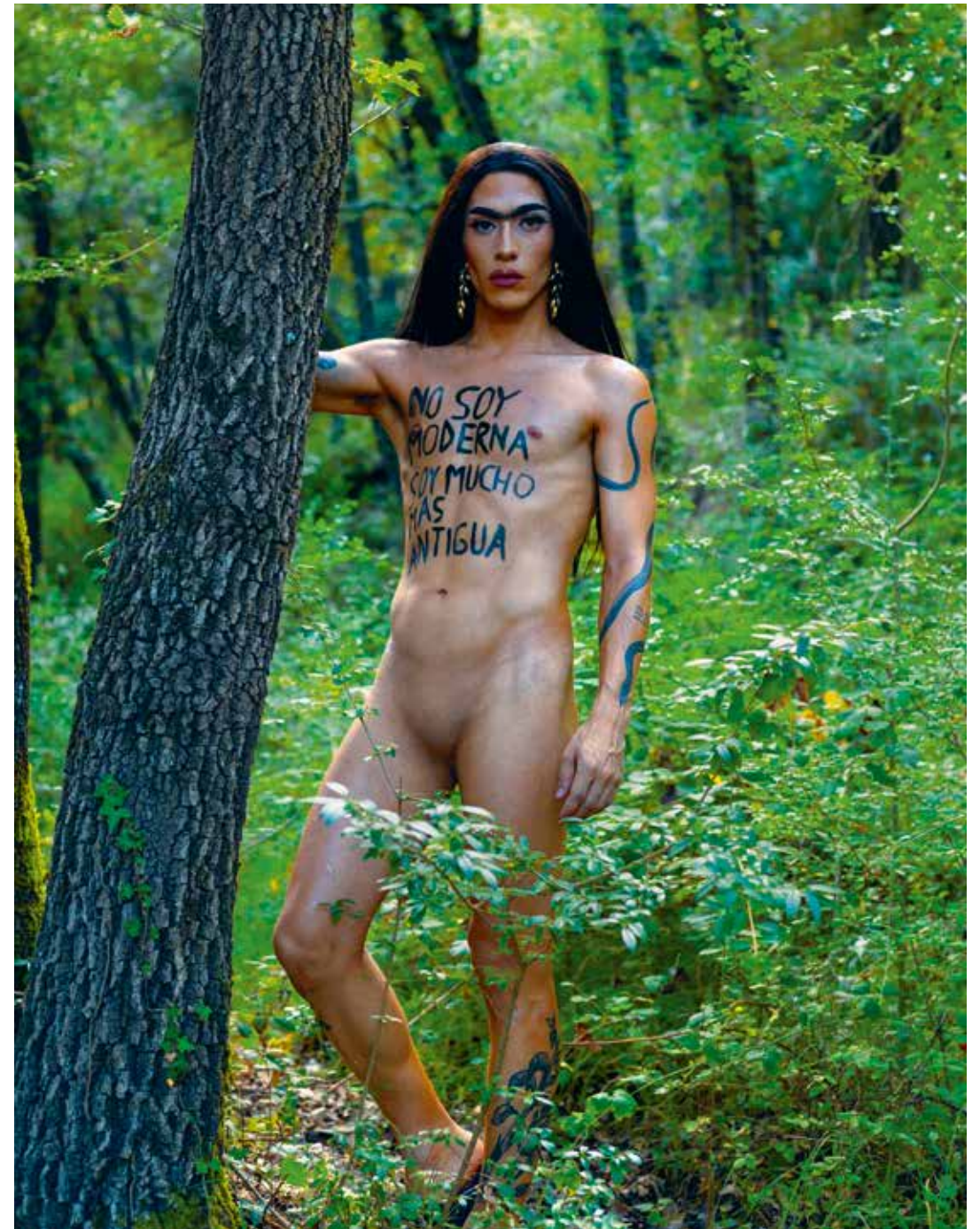
Dama de Auxerre, reproducción de Eugène Arrondelle (adquirida por el Museo del Louvre, c. 1922) de la escultura original griega, c. 640 aC
Museum of Classical Archaeology, Cambridge

Las estatuas de la Antigua Grecia como esta suelen considerarse representaciones de una belleza blanca y «natural» idealizada. Sin embargo, esto es una proyección de los prejuicios modernos. Los avances científicos revelan su apariencia original: una mujer de tez oliva o marrón claro, muy maquillada y con el cabello posiblemente de textura afro. [Emma Dabiri]



Norma Pérez, *No soy moderna soy mucho más antigua*, 2022
Cortesía de la artista

Lo que llamamos «identidad» no es más que una construcción, un intento de fijar aquello que orgánicamente es abierto, mutable y múltiple. La obra de Norma Pérez recupera la antigüedad de la materia *queer*, que se resiste a ser nombrada.



Su belleza no es moderna, como tampoco lo es su reconocimiento social, aunque la colonialidad se aferre a la ficción binaria que ella misma ha creado para sostenerse. Al situarse frente a la cámara, con el cuerpo terso y llano solamente interrumpido por

el zigzagueo de una serpiente que, desde su brazo, parece lograr una ansiada comunión entre cuerpo y entorno, la artista nos recuerda la fluidez y también la arbitrariedad de estas categorías, invitándonos a liberarnos del encarcelamiento del canon occidental.



The Clueless, *Modelos virtuales*, 2025
 Aitana López / Rai Smichdt / Aalyiach Kabiru
 Penelope Baio / Daichi Kang
 Film digital
 Cortesía de The Clueless

Aitana López ha sido considerada la primera *influencer* generada íntegramente con inteligencia artificial a escala global. Desarrollada por la agencia creativa y tecnológica The Clueless, cuenta con miles de seguidores en las redes sociales. En esta pieza que



presentamos aquí —generada específicamente para la exposición también mediante IA— Aitana reflexiona sobre los ideales de belleza en el mundo físico y digital, y cuestiona su propia realidad. Las fotografías que acompañan al audiovisual representan a otros modelos

virtuales de la misma agencia, con bellezas menos normativas —y que han tenido menos éxito que Aitana—, mostrando cómo los cánones y estereotipos de belleza del mundo físico persisten también, aparentemente sin límites, en el mundo virtual.

Anónimo, *Virgen*, siglo XIII
Talla de madera policromada con témpera
Museu Nacional d'Art de Catalunya,
adquisición de la colección Plandiura, 1932

Busto de la reina Nefertiti, reproducción de Clarke y
Davies, 1912-1928, del original egipcio de c. 1351-1334 aC
Wellcome Collection / Science Museum Group, Londres

Las reinas del antiguo Egipto ejercían una gran
autoridad espiritual debido a su conexión con
lo divino. Nefertiti, junto con su esposo, el faraón
Akenatón, actuaba como intermediaria entre
la humanidad y el dios del Sol, Atón. Su nombre
honorífico completo, Neferneferuatón-Nefertiti,
se traduce como «Maravillosas son las bellezas
de Atón: la bella ha llegado». Desde el descubrimiento
del busto original en 1912, esta representación
de la reina egipcia ha sido considerada, tanto
por egiptólogos europeos como por feministas
negras, un arquetipo de la belleza femenina
africana y un símbolo de empoderamiento.



Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura, 1745
Óleo sobre tela
Wellcome Collection, Londres

Esta es una imagen de la Virgen María y el niño
Jesús muy venerada en el catolicismo y en el
cristianismo ortodoxo. Las estatuas de las madres
de Dios negras surgieron en Europa, Oriente
Medio y África en el siglo XIV. A menudo se asocian
con el versículo bíblico del Cantar de los Cantares:
«Soy negra pero hermosa, oh, hijas de Jerusalén».
Las vírgenes negras a veces se vinculan a cultos
precristianos dedicados a otras divinidades
femeninas y han sido adoptadas como un símbolo
de identidades multiculturales y multiétnicas,
especialmente en regiones donde confluyen
diferentes tradiciones religiosas y culturales.



Edith Annie Ibbs (al estilo de Salomon Trismosin), *Splendor solis, Aesón es rejuvenecido mediante la sustitución de su sangre por jugos mágicos en un caldero hirviente; representa el proceso de autodestrucción necesario para alcanzar el elixir de la vida*, c. 1907
Pintura sobre pergamino
Wellcome Collection, Londres



Splendor Solis (*El esplendor del Sol*) es una de las grandes obras de la iluminación alquímica del siglo XVI. La belleza y el rejuvenecimiento son temas de una parábola que la acompaña, la cual narra la historia de un filósofo anciano cuyo cuerpo desmembrado es renovado mediante la ebullición. Se trata de una alegoría del uso del calor en la alquimia para transformar y perfeccionar la materia en bruto. En esta copia tardía, el filósofo barbudo espera dentro de su caldero mientras un soplador atiza el fuego con la mancha. Cerca de allí, un friso del escultor Pigmalión establece un paralelismo mitológico con la aspiración del alquimista por perfeccionar los metales y el cuerpo humano.

Calcutta Art Studio, *Krishna con Radha y tres gopis*, c. 1880
Cromolitografía sobre papel
Wellcome Collection, Londres

Cornelio Galo II, *Santa Rosa de Lima*, 1672
Grabado coloreado a mano sobre pergamino
Wellcome Collection, Londres

Nacida en Perú en 1586, Santa Rosa era admirada por su belleza. Para demostrar su humildad y su creencia de que Cristo era el más hermoso de todos, se desfiguró el rostro frotándose con granos de pimienta. Al convertirse en monja, fue conocida por sus penitencias. Aquí está representada con el cabello rapado, flagelándose y llevando una corona de espinas. Fue canonizada por la Iglesia católica en 1671 y muchas ciudades de América Latina llevan su nombre.



Krishna es una deidad del hinduismo venerada por su incomparable belleza y encanto. Su nombre, que significa «negro» o «azul oscuro» en sánscrito, hace referencia a su tez oscura. Su apariencia física y su carácter travieso



cautivan a las *gopis*, las jóvenes pastoras de vacas. Esta estampa representa la danza divina del Rasa Lila en los bosques de Vrindavan iluminados por la luna. En contraste con las normas morales convencionales, el encanto

y la naturaleza juguetona de Krishna conducen a las *gopis* a alejarse de sus obligaciones cotidianas y a adentrarse en el bosque. Los cántaros en el suelo simbolizan ese abandono de sus deberes, al rendirse ante la belleza divina de Krishna.

LA INDUSTRIA DE LA AUTOIMAGEN

La comercialización masiva de productos de belleza marcó el siglo xx con anuncios de pintalabios en vallas publicitarias y de rímel en las pantallas. Pero el uso de tecnologías y de materiales innovadores en los productos de belleza se remonta mucho antes en el tiempo. Desde las polvoreras del Antiguo Egipto hasta los cosméticos del Renacimiento —reliquias de una tradición científica a menudo desacreditada—, pasando por sombras de ojos termográficas y nuevas formas de *marketing* sostenible, el negocio de la belleza ha crecido a la par que la obsesión de la humanidad por la propia imagen. Con el tiempo, la comercialización y el diseño han transformado los productos farmacéuticos y los procedimientos quirúrgicos hasta convertirse en la consolidada industria de la belleza tal como la conocemos hoy.

La promoción de estándares predominantes ha afianzado la belleza como un capital cultural y una fuente de beneficio económico. Esto ha influido profundamente en nuestra relación con nuestros cuerpos y en la forma en que nos vemos los unos a los otros. La creciente disponibilidad de tratamientos y de procedimientos estéticos puede resultar empoderadora y transformar nuestras vidas, pero también puede reforzar ideas discriminatorias y provocar, en algunos casos, daños físicos y psicológicos. En un momento en el que fármacos como el Ozempic parecen ofrecer una vía rápida hacia la transformación corporal, y en el que la edad media de acceso a operaciones estéticas está disminuyendo de forma notable, cabe preguntarse: ¿cómo podemos ejercer nuestra autonomía sin poner en riesgo nuestra seguridad y nuestro bienestar?

Baum & Leahy en colaboración con Renaissance Goo (Jill Burke, Wilson Poon y Andreia Fonseca da Silva), *Beauty Sensorium*, 2023

Instalación escultórica multimedia realizada con vidrio, baldosas cerámicas, madera, cobre, silicona, almáciga, incienso, malvavisco, pétalos de rosa, psyllium, sauce, lana, sal, jabón, aceite, agua, papel pintado texturado
Cortesía de los artistas

Beauty Sensorium presenta cinco «ungüentos del Renacimiento», recreaciones de recetas cosméticas basadas en el texto italiano de 1562 *Los ornamentos de las mujeres*. Este tipo de productos solía ser elaborado por mujeres judías que habían migrado tras la expulsión de los judíos de España en 1492. En el Renacimiento, las boticas organizaban los recipientes y los recetarios de forma similar a como lo hacen hoy los científicos que estudian la materia blanda, clasificándola según sus propiedades fluidas. Las mujeres

que elaboraban cosméticos en casa poseían un conocimiento avanzado sobre cómo aprovechar las propiedades táctiles de los materiales naturales. Este proyecto destaca el papel históricamente olvidado que las mujeres desempeñaron como pioneras en los campos de la química y de la botánica. Esta instalación, que nos invita a observar, oler y tocar, combina referencias históricas con interacciones multisensoriales, sugiriendo que gran parte de nuestro conocimiento científico se adquiere a través de experiencias sensoriales directas.





Hannah Woolley, *The Accomplish'd lady's delight in preserving, physick, beautifying, and cookery*, B. Harris (impresor), Londres, 1675
Wellcome Collection, Londres



Gustave-Marie Greux (a la manera de Quiringh Gerritsz van Brekelenkam), *Una farmacéutica prepara una receta para un niño*, París, c. 1870
Grabado sobre papel
Wellcome Collection, Londres



Además de trabajar como ayudantes, durante la Edad Moderna algunas mujeres también regentaban sus propias boticas. En el grabado, un farmacéutico vierte un medicamento en un recipiente sostenido por una niña.

Muchas mujeres se ganaban la vida vendiendo medicamentos y cosméticos. Las más pobres podían vender productos caseros a amigos y vecinos o comercializarlos en los mercados. [Jill Burke]



Journal des demoiselles et Petit courrier des dames,
Au bureau du journal, Paris, 1854-1855
Museu del Disseny de Barcelona - DHub. Llegat Carmen Gil,
condesa de Vilardaga

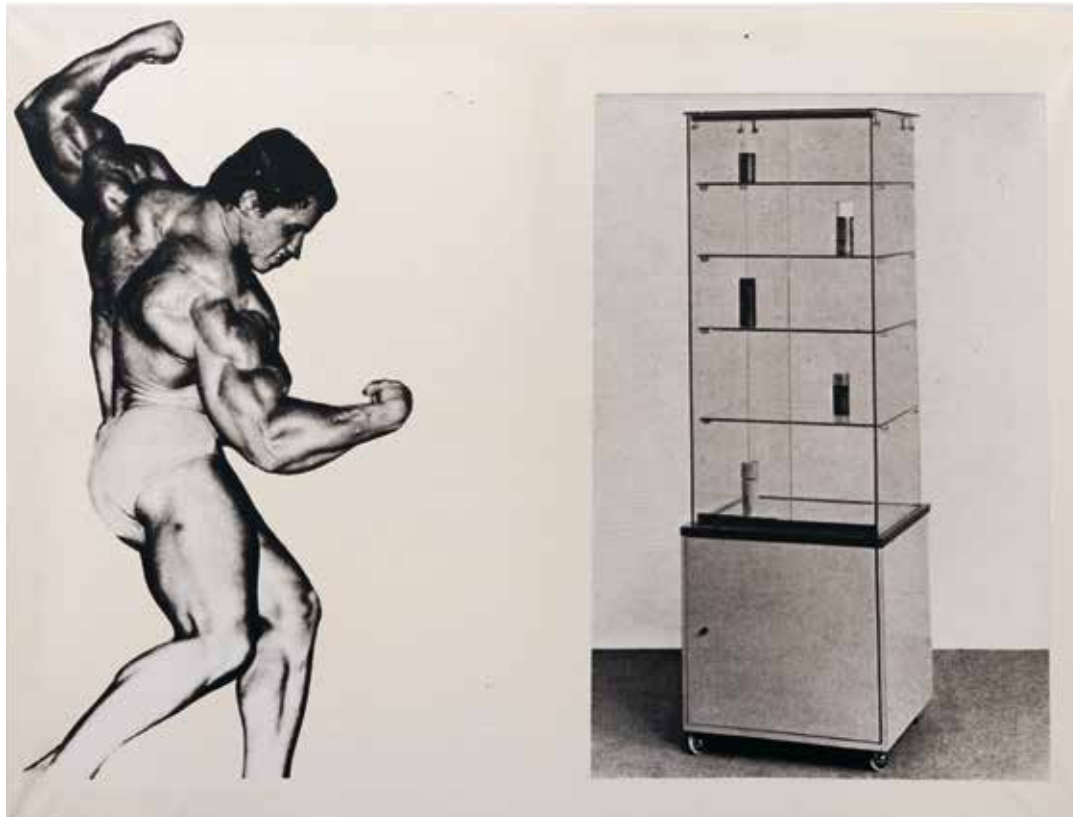
Journal des dames et des modes, Costume parisien,
Paris, 1838
Museu del Disseny de Barcelona - DHub. Llegat Carmen Gil,
condesa de Vilardaga



← La mode miniature, Paris, 1872-1873
Museu del Disseny de Barcelona - DHub. Llegat Carmen Gil,
condesa de Vilardaga

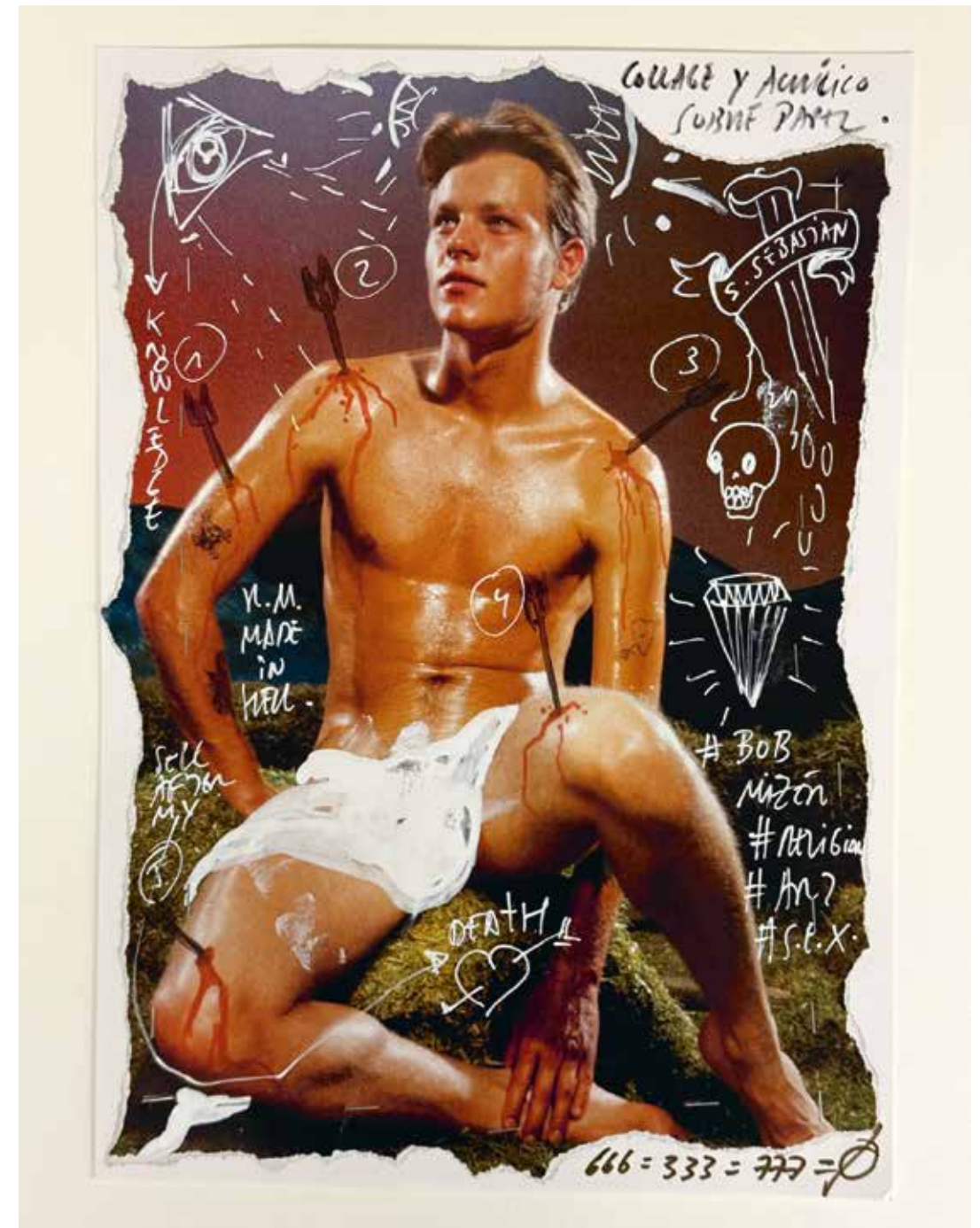
Cabinet des modes, Buisson, Paris, 1786-1789
Museu del Disseny de Barcelona - DHub. Llegat Carmen Gil,
condesa de Vilardaga

Eulàlia Grau, *La força (etnografia)*, 1974
Emulsión fotográfica sobre tela
Cortesía de la Galería Mayoral



Roberta Marrero, *San Sebastián (Bob Mizer)*, 2012-2018
Collage y técnica mixta sobre papel
Museu d'Art de Cerdanyola. Donación de Txema Romero
en memoria de Roberta Marrero

Carentes de una genealogía visible, las personas LGTBIAQ+ a menudo se ven obligadas a reflejarse en imágenes que no han sido concebidas como espejos de su experiencia o, incluso, en aquellas que parecen negar su cuerpo. En este sentido,



las obras de Roberta Marrero se apropian de los iconos de la belleza pop para bajarlos del pedestal en que los coloca la cultura de masas. A través del collage, y haciendo uso del humor, el deseo y la ironía, la artista conecta con un

lenguaje rebelde propio de la adolescencia, reivindicando así el derecho a modelar nuestro deseo desde imaginarios que, precisamente, se ocupan de distribuir y gestionar el deseo: la religión y la publicidad.

Barbie —lanzada en 1959— fue la primera muñeca de gran difusión que representaba a una mujer adulta, rompiendo así con la tradición de las muñecas infantiles que educaban para la maternidad. Esto permitió nuevas proyecciones imaginarias en torno a futuros profesionales sofisticados, pero al mismo tiempo introdujo un modelo corporal y estético altamente normativo. Su figura estilizada ha contribuido históricamente

a la interiorización de ideales de belleza poco realistas desde edades muy tempranas. En el siglo *xxi*, la muñeca ha experimentado una reconfiguración estratégica después del estreno de la película *Barbie* (2023), dirigida por Greta Gerwig, con la incorporación al producto de distintos tonos de piel, diversidades funcionales y distintos referentes culturales, explotando el potencial comercial de la sensibilidad inclusiva.



Music Lovin' Ken nº 2388, 1985
Barbie Fashionista nº 165, 2020
Tropical Miko Barbie nº 2056, 1985
Sabine Armengol_Colección Sabine_Barbie_World

Centro de uñas de fantasía de la Srta. Pepis, años 1970-1980

Maquillaje de fantasía de la Srta. Pepis, años 1970-1980



«La cosmética es un juego», decía uno de los anuncios televisivos de los años setenta que promocionaba uno de los sets de perfumería y maquillaje de la Línea Juvenil de la Señorita Pepis. Creada por la empresa barcelonesa Graines, S.A., la marca alcanzó una gran popularidad gracias a su producto estrella, el famoso maletín de la Señorita Pepis, que permitía imitar los rituales adultos de belleza frente al

espejo del tocador. El catálogo se fue diversificando con otras propuestas siempre vinculadas a las tareas tradicionalmente asignadas al género femenino: el costurero, la máquina de tricotar o el botiquín de urgencias. El éxito de estos juguetes llevó a la creación del Consultorio de la Señorita Pepis, que entre 1969 y 1978 llegó a contar con más de 130.000 suscriptoras de entre siete y catorce años.

THE CULT OF BEAUTY



Vista de la exposición *Ni animal ni tampoco ángel*
de Marina Vargas en el CAC Málaga, 2015

Reflecting on beauty in an era like ours – which is defined by overexposure to images, reproduced to infinity across social media, apps and other means of communication – is more than timely. It is almost an obligation. Because all these visual codes that are prevalent on our phones, computers, televisions, in advertising on public transport and in public spaces, are neither innocent nor universal. Beauty is not singular: there are many beauties, as many as there are ways of seeing. Although standards of beauty are often presented as unquestionable truths, this does not stop them from being conventionally established norms. Norms behind which power or commercial interests lie. Norms that often exude ageism, patriarchy, racism...

Addressing the meaning of ideals of beauty is a brave commitment in favour of equality, inclusion and freedom or, put in a nutshell, of people's rights. This is why we should welcome the approach taken by this new exhibition at the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). "The Cult of Beauty" invites us to free ourselves of hang-ups, to cast off received ideas and preconceived criteria, and throw ourselves into looking at the world, objects, images and bodies from a freer and more innovative perspective, which is more respectful of the diversity that is the essence of life.

As on previous occasions, this exhibition at the CCCB is being staged in collaboration with another leading cultural hub: Wellcome Collection, a London museum renowned for its alternative approach and commitment to rethinking well-being and its representations. The CCCB shares this critical spirit and brings us a fascinating and stimulating exploration of the different visions of beauty that exist today. Contradictory visions, challenging visions, visions that can help us reconsider what we regard as beautiful with freedom and without prejudice.

Lluïsa Moret Sabidó

President, Barcelona Provincial Council
and the CCCB Consortium

Beauty is a quality that pleases the senses and satisfies the intellect. It can exist independently of desire, and can be perceived in both a natural landscape and a work of art, although there is rarely unanimous agreement on what is beautiful. In his classic work *History of Beauty*, Umberto Eco captures the main contradiction: beauty is a universal aspiration but it is never absolute or immutable. It depends on each historical and cultural context.

The fact that beauty is a social construct is the thesis of this exhibition, a journey through the history of ideals of the beauty of the human body from Antiquity through to today's world. It is a critical gaze on the construction of canons of beauty, which are often associated with notions of proportion and virtue, to reveal their arbitrariness and the influence of logics of power, and thereby to contribute to advancing a more plural and complex idea of beauty. Hair, skin, and flesh are among the battlegrounds which, on the one hand, classify and simplify the infinite diversity of bodies and, on the other, are spaces for contesting the canons while also opening the doors to freedom and emancipation.

The exhibition, fruit of a project of Janice Li at the Wellcome Collection in London and adapted to the local context by blanca arias and Júlia Llull, coincides with a context marked by the power of the aesthetics industry and the empire of the selfie and social networks, which have turned the beauty of bodies into the object of nothing less than a cult with enormous economic and social power. The advent of artificial intelligence multiplies the copying and artificiality of the canon while simultaneously expanding and diversifying the possible forms of beauty in a debate that is still quite hazy and fraught with troublesome moral and political questions.

In current circumstances, devoting an exhibition to the subject of beauty may seem naïve, but it is also a profoundly revolutionary gesture, and the result of a conscious decision by the CCCB which has endowed the project with an eloquent political and cultural thrust. The exhibition not only traces a fundamental aesthetic category that has been present in art since time immemorial, but also provides a lens through which to gaze critically on the contemporary world. In this sense, the CCCB embraces the surrealist maxim, "Beauty will be convulsive or it will not be at all", with which artists fought to demolish the established canons and invent a new world through the strength of beauty and power of the imagination.

Judit Carrera

Director of the CCCB

AS BEAUTIFUL AS A RIPPED BODICE LEAPING OFF A PLINTH

— Blanca Arias and Júlia Lull

The word *aesthesis*, from the ancient Greek, originally referred to a type of knowledge attained through the senses: an experience shared by all living beings who are able to perceive. But from the 17th century onwards, its meaning narrowed: it came to describe the “perception of the beautiful.” Aesthetics as a theory, as a normative discourse on beauty emerged from this reduction. Since then, we have written and repeated a history of aesthetics that is, in fact, also a history of its own hegemony. This operation involved the colonisation of *aesthesis* by aesthetics: what had been a sensory, open and vital experience was transformed into a mechanism of judgment, into a doctrine of values. There is no natural law that connects feeling to beauty; this relationship is a modern, European, colonial invention, born from the desire to measure and domesticate experience from within the order of discourse.

Judaeo-Christian culture bequeathed to us a genealogy in which God was the Word. “In the beginning was the Word,” we are told, and from that utterance the world was born. Voice as origin, language as a power of creation. But some of us – those who look towards matter rather than the sky, those who have learned *in* and *with* objects, with their textures and silences – know that there was another language before the Word. That the first expression was not verbal but plastic; not textual, but bodily. A gesture, a mark, an attempt without a code or institution. A form of knowledge made of touch, movement and living matter, that sought meaning before it knew itself to be a sign.

Images are born here: from this prior, undifferentiated place where matter thinks and desires. They are hybrids that embody creative power and its fragility. Presences that cannot be reduced either to saying or to seeing, that inhabit the threshold where language cracks. Hence their force, but also their condemnation, like the monsters of all mythologies: powerful and feared, pursued and venerated, violated and adored. Today, tangible images – generated and generating images (visual artefacts, art objects) – continue to act as bridges between us and the world. They are mediators, surfaces in which we see ourselves and lose ourselves, where we can repeat and obey, but also resist and imagine. In this “in-between”, the possibility of another life is still at stake: an entangled life, hybrid and enmeshed, and a desire that is not the desire of the market.

Marina Vargas’ sculpture *Apolo Hile*, one of the three works at the end the exhibition, forcefully expresses this hybridity of images: a surface from

which it is possible to (con)figure the world, a cut that interrupts the continuity of matter in order to differentiate it. The body of Apollo is modelled in two different ways. On one side, refined white marble reveals smooth, idealised contours inseparable from those of classical statuary. On the other, a mass of grotesque, irregular polyps rebels against the smoothness and purity of the surface, distorting it and staining it with the colour of inflamed entrails. The piece confronts us with a tension: we do not know whether it is matter that is spilling out of the contours of the classical face, exposing its artificiality and historical nature, or whether the face is emerging from within matter itself, only to disappear once again. In this play of presences and absences, form appears as a temporal consistency, a fragile entity, a performative action rather than a fixed state.

Norms – forms – are transitory structures; matter, by contrast, remains in motion. Creative activity takes part in this same cycle: it is what gives rise to form and, at the same time, what makes its destruction possible. The philosopher Catherine Malabou, following the momentum of neomaterialist proposals, speaks of plasticity as the force that enables matter to give form, receive it, and finally destroy it. Three gestures that are not phases but interwoven movements of a single energy. Matter is never passive: it receives, shapes and breaks. This triple dimension – receptive, generative, and destructive – is the very impulse of what lives.¹

With this in mind, in a historical moment – that of late capitalism – in which limitless flexibility becomes a *sine qua non* condition for success and even for respectability, Catherine Malabou urges us not to confuse these two materialities: “To be flexible is to receive a form or impression, to be able to fold oneself, to take the fold, not to give it. To be docile, to not explode. Indeed, what flexibility lacks is the resource of giving form, the power to create, to invent or even to erase an impression, the power to style. Flexibility is plastic minus its genius.”² Unlike flexibility, plasticity denotes a resistance of matter. In a similar way to Judith Butler’s approach to thinking about performativity, plasticity refers to a politics and a poetics of transformation: it speaks not only of the ability to shape the world but also of the ability to be affected by it, and to recognise in destruction not an end but another form of beginning. Plastic matter is rebellious matter insofar as it possesses both the ability to assume form and the agency to resist being shaped, in as much as it preserves both the right to change and the right to remain.

In dialogue with Malabou’s notion of plasticity, Karen River Barad proposes understanding matter not as a fixed substance or as something prior to meaning, but as a constant process of configuration and reconfiguration. Matter, she argues, comes into

being through agential cuts: moments of discontinuity that do not break the flow of the world but rather constitute it. Every form, every body, every image is the provisional result of one of these interruptions: a difference that emerges, a relation that takes shape. Discontinuity, in this sense, is not absence or void, but the very gesture of matter differentiating itself, making and unmaking itself. Within this vibrant temporality, form is nothing more than a pause in movement, an instant of visibility within an infinite process of transformation. Thus, Vargas’ work does not merely present us with a wonderfully monstrous image – a hybrid between the human and the inhuman – but rather embodies this plastic movement that thinks and unravels itself.³ There is no form without vulnerability, nor destruction without a creative gesture. The image thus becomes a site where the world is reconfigured: a form of matter that reminds us that we are still in the process of becoming, that creation is not finished.

Art objects – the garment, the ornament, tangible images close to the body – are not messages to be deciphered, documents to be classified, or confessions of solitary genius. They are thinking matter, presences that make worlds and make us in turn. Art is not a form in search of meaning: it is event, a surface of encounter, a transformative force; a practice of presence and grounding that reminds us we can still make worlds with our hands, with our bodies, with what remains, with what resists.

This exhibition does not seek to classify or dissect objects in order to uncover any “secrets” about our relationship with beauty. Rather, it seeks to listen and to look with the images it conjures up, in order to understand how certain forms of beauty have come to matter, while others have been relegated or erased. Following Karen River Barad, it is not simply a matter of *looking at* the world, but of recognising that every gaze is a material practice that produces it: a cut that brings some things into being while silencing others. What we are seeking is to see how matter responds to and remembers these processes of violence and forgetting that have shaped a particular image of the world. Forms are not neutral: they carry inscribed within them the memories of their own formation, of the exclusions and absences that sustain them, but they also hold the futures yet to come. Seeing thus becomes a practice of care, a mode of attention that transforms both the world and the one who looks.

In this regard, the exhibition does not follow a sequential structure, but rather proposes a dialogue of tensions and attractions between artefacts and epochs that reveal the persistence of certain forms and gestures as they survive across time. Beauty thus emerges as a space of dispute in which the body negotiates the right to decide over its own contours. Through a succession of twists and turns, nearly 450 works whisper a constellation of questions: What

textures have the right to beauty? What does history do to bodies? How does myth operate in the modelling of flesh? And in the shaping of our desires?

Inspired by Catherine Malabou’s concept of plasticity, we invite viewers to reflect on our relationship with beauty through three gestures: extension (the reception of form), flexion (the creation of form) and contracture (the breaking of form).

Extension: the reception of form

In anatomy, extension is a movement that increases the angle between two bones or parts of the body, generally bringing a limb backwards or upwards. This gesture, in which form moves away from its original state (just as the body moves away from itself) in dialogue with an external stimulus that requires it to straighten, can be linked to what beauty has historically sought to do with bodies: correct them, make them erect, reform them.

When we approach the myth of beauty, the first thing that must be acknowledged is an inevitable starting point: in the European patriarchal and heteronormative tradition, beauty has a woman’s face. A woman constructed from the desire of the other: passive, fragile, proportioned, available. A body rather than a subject, a mirage rather than a presence. Throughout history, beauty and contemplation, associated with bodies designated as feminine, have been opposed to the action and thought attributed to masculinity. The core of the myth emerges from this: a binarism that orders the world, separating what people can do and be according to a sex/gender classification. It decides who may look and who is looked at, who acts and who adorns. This narrative not only defines femininity; it also fixes masculinity within a rigid and violent model.

Art schools and museums are material witnesses to this. Filled with preparatory drawings and exercises in “life drawing”, these spaces have acted as laboratories where people have learned how to look at and represent the body according to a pre-established order. What was called “natural” never truly was: the body being drawn in these places was already a produced and gendered reality, a disciplined form of flesh. Josep Llimona, Isidre Riera and Armand Rassenfosse were key artists in metabolising the myth of beauty in the Catalan context in the late 19th and early 20th centuries, and their drawings remind us that flesh is the matter that somatises what subjectivity ingests. Languid, drowsy figures for femininity, and firm, hyperbolic musculatures for masculinity: the *noucentista* body reincarnates classical statuary and, with it, its values of order, measure, discipline and serenity. These seemingly neutral exercises did not capture the corporeal presence or its energy; rather, they fixed difference, assigning places, gestures and behaviours. The academic gaze turned matter into

model, movement into pose. In this way, the practice of life drawing, rather than attending to the world – observing and exploring it – reproduced and legitimised a way of organising it: an order.

We then come to realise that heteronormative binarism is the first aspect proposed and perpetuated by the myth of beauty, gestated from the patriarchal European gaze. It separates what people can do and be, based on a sex/gender classification. The myth of beauty must therefore be understood as a technology of power: a way of conquering bodies, domesticating desire and normalising sensitivity. With their material strength, images have been the instruments and spaces where these narratives have been inscribed, as well as spaces where they can start to be undone.

“I am not modern; I am much more ancient,” Norma Pérez’s photograph proclaims. What we call “identity”, “distinction” or “*normality*” is nothing more than a construct: an attempt to fix what is organically open, mutable and multiple. Pérez’s work retrieves this antiquity of queer matter, its impulse prior to any order, which resists being named. Her beauty is not modern, nor is its social recognition, even though coloniality clings to the binary fiction it itself created in order to sustain itself. Bodies that we now call trans and non-binary existed and were valued for their non-conforming beauty long before the 21st century, particularly outside Europe and prior to 1492. By placing herself in front of the camera, her smooth, toned body only interrupted by the snake winding around her arm, which seems to achieve a longed-for communion between the body and its surroundings, the artist reminds us of the fluidity, as well as the arbitrariness, of these categories, inviting the viewer to free themselves from the confines of the Western canon. With generosity, an ancient, wet body returns to us a gaze as black and deep as a chasm, opening a crack from which to leap into the void of unwritten histories: a leap into the cosmos of beauties as insubordinate as they are arcane.

The category of the “beautiful” has thus functioned as a norm, a rigid canon, a way of imposing a single criterion on what can be felt or perceived as valuable. In this sense, the myth of beauty has also been a strategy of conquest and the erasure of difference, a violent operation that excludes everything that does not conform to its parameters. The univocity of the beautiful is therefore constructed through its own violence: that of erasing whatever exceeds its form.

Aesthetic colonisation also manifests itself through the canon, understood not only as a formal measure but as a device for controlling the naked body. The myth of beauty imposed a screen onto which the “beautiful” aspects of the nude body could be projected, concealing the reality of nakedness. In this perverse and carefully designed play between dress and nakedness, between the

nude and being unclothed, there was a distance between, or rather a distortion of what the body is in itself: pure flesh, living presence, limitless and vulnerable. Instead, a codified body was instated, trimmed down and subjected to the grammar of the recognisable. The nude, as an iconographic model, is a construction that seeks to hide nakedness. For nakedness – flesh without mediation – implies singularity, difference, strangeness. It is a presence that spills over the codes of gender, desire and representation. European colonisers denied this original nakedness in the name of clothing and the idealised nude: a white, measured, disciplined body that had nothing to do with real bodies.

In line with the anticolonialist critique outlined by Norma Pérez, Laura Aguilar’s photograph allies itself with the body’s urge to curb the attempt to be conquered by beauty canons. Two naked bodies back to back in an arid landscape look for ways to prop each other up, as if choreographing a dance that is able to accept gravity: the law of physics most despised by the Western ideal, which insists that nothing should fall, that nothing should sag with the passage of time. Despite this desire for balance, however, one body still supports the other: a fat, dark-skinned woman bears the weight of a thin, white woman who is resting on her arched back. By becoming an integral part of the landscape that hosts them, these two corporealities show, on the one hand, how the female nude has been a site for the assimilation and naturalisation of the extractive violence practised upon the land, as well as the way in which white femininity has also benefitted from the gesture of putting weight onto racialised and queer bodies. On the other hand, through a frontal and exuberant representation of bodies as beautiful as the landscape itself, Aguilar’s photographs celebrate the ways in which matter constantly manages to spill over the limits imposed upon bodies, announcing the eternal triumph of the agency of excess and the abundance of flesh. Resisting clothing and the adoption of an imposed silhouette, these bodies refuse the colonial project of the containment and marking of bodies. If dress and artistic depictions of the nude materialised a European discourse of power – a civilising imaginary based on irreconcilable dichotomies – nakedness/savage, clothed/civilised – the images Aguilar brings us rebel against these oppositions that have traditionally served to order the world and hierarchise life, turning the body into a territory of conquest and inscription.

We must not forget that the myth of beauty was also being reinforced at the same time as European colonial domination was being firmly established. What we call “European modernity” was being constructed at that historic moment: a cultural concept established as a universal paradigm of knowledge and of the relationship between humanity and the rest of the world. While aesthetics

were losing flesh and sensitivity in favour of the concept of beauty, museum institutions, fine art academies and the sciences were taking shape with a clear objective: to legitimise and perpetuate the colonial order. These institutions established a visual and epistemological regime in which taste, form and aesthetic judgment served to hierarchise matter, bodies and cultures. What was presented as a theory of beauty was, in reality, a device that defined who could produce images, who could be represented, and under which criteria. This Eurocentric and colonialist vision still resonates in many museum, academic and political discourses. The non-acceptance of non-European bodies and lives, and the denial and silencing of genocides, are the direct echoes of those hierarchies of representation. Our culture has built its main categories on irreconcilable dichotomies, and perhaps the most persistent of these is the one that opposes the *beautiful* to the *ugly*, linking them to what is considered *good* or *bad*.

In this regard, the myth of beauty, which spread from Europe across the world, has also involved a conquest of history. Even today, historicist narratives tend to seek in the “artistic” images of the past continuities rather than breaks that would allow us to imagine subjectivities un(fo)seen by normative convention. These approaches have also failed to allow us to “think difference” and to use art and its images as a space “in between” matter and language from which to account for a different experience of the world, as it is highly likely to have been throughout a long stretch of prehistory.

Rather than seeking empirical evidence from the past, what is projected onto it is a present burdened with ethnocentrism, logocentrism, androcentrism and clear sexism. And yet, unruly matter resists and persists. So too do the diverse, counter-canonical, voluptuous and soft bodies of the misnamed prehistoric “Venuses”. In 1868, the 8th Marquis of Vibraye discovered the first Venus figurine, and playfully described it as the “*Venus impudica*”, or “immodest Venus”, to contrast it with the “*Venus pudica*” of the classical canon: the nude woman who hid her sexuality from the gaze of others. In no sense could the label Venus be extrapolated to such an antagonistic figurine, because its sexuality appeared to modern eyes as something excessive that did not chime with European codes of the depiction of women.

The myths that enable mirroring, the search for ineffable ideals, convenient origins, perfection, or absolute beauty cancel the diversity and difference that make up the dynamics and movement of life itself. Rather than freeing us from this mythomania that, like the titan Cronos, devours everything, the dynamics of recognition – rather than knowledge, promoted by normative and hegemonic discourses, also found within academia and institutions – align us with it.⁴

When we look at some of the depictions of women from the Upper Palaeolithic, surprisingly the opposite occurs: a kind of strangeness, a disconcerting and uncanny feeling, overtakes us as we look at them. The expressions and gestures of these women render strange, remote and distant what is usually taken as familiar and habitual in images of women, and also in the normative representation of bodies. We see them, yet we are unable to appropriate them; we do not see ourselves in them, our captivated gaze does not recognise them, precisely because they are not customary representations. The experience of this encounter appears so intolerable to reason that it immediately demands of itself comforting models in order to digest it. We want to read them as ritual objects, objects of desire, primitive pornography...⁵ Our society operates with the same violence towards “strange” objects as it does towards our bodies: it cuts away, nullifies or regulates everything that could make it tremble.

The depictions of Venus in this exhibition sustain and embody an alternative one. They resist oblivion and the passage of time, persistently exposing the self-serving fantasies we construct in order to keep things from changing. These prehistoric female figurations remind us that art objects, rather than objects classified as beautiful or useless, are a particular kind of object: privileged devices that allow us to see how the world we inhabit today has been constructed, as well as the fissures and joints in every self-serving construction. The primary task in the aesthetic field is precisely the search for these fissures, these interstices where intervention is possible in order to dismantle dominant consensuses and to release critical and constructive possibilities.

Flexion: the creation of form

We take flexion as the movement that can create a fold as well as a movement performed by most of the joints in the body in order to bring different areas closer together: a gesture in which the body converses with itself to welcome previously unknown intersections. Each fold meets another, forming a dynamic chain that stimulates a movement which becomes creative inertia. In this sense, we invoke the creative capacity of matter as that impulse which allows and stimulates the birth of new relations, readings and textures: the genesis of new forms.

Although art history has attempted to encapsulate the myth in marble – this being its paradigmatic materiality – the myth has resisted this subjugation time and again. Following in the footsteps of Ursula K. Le Guin in “Being Taken for Granite”, it is no coincidence that stone has been the main ally of the visual canon in the West, as it does not accept modelling; it does not accept response or contradiction:

AGRADECIMIENTOS

El CCCB agradece a las instituciones, artistas, coleccionistas y archivos siguientes su colaboración en la elaboración de le exposición y el catálogo:

Maria Alcaide
Alquimia
Nora Ancarola
Archivo Colita Fotografía
Archivo Miralda / Foodcultura
Sabine Armengol - Col·lecció Sabine_Barbie_World
ARTtificial Mind
Baum & Leahy Studio
Beauty Cluster
Bendita Films Sales
Bibliothèque nationale de France (BnF)
Irene Böttner
British Pathé
Ren Buchness
Arvida Byström
Juno Calypso
CBS Broadcasting Inc.
Colección Museo Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M)
Colectivo Ayllu
Col·lecció Daniel Riera
Col·lecció Luís Herмосilla
Col·lecció Txema Romero
Angélica Dass
Harriet Davey
Deutsches Hygiene-Museum Dresden
Núria Estremera Rivas
Shirin Fathi
Fundación Ernesto Ventós
Galería Mayoral
Regina José Galindo
Leia Goiria Escandell
Charles Guice Projects
Frederik Heyman - Bounce Rocks
Jonah Kawri Ramírez Sturzenegger
L'Oréal
LiMAC-Museo de Arte Contemporáneo de Lima
Makeupbrutalism (Eszter Magyar)
Ana Mir

Haley Morris-Cafiero
Carlos Motta
Museo de Arte de Lima
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Museu d'Art de Cerdanyola (Ajuntament de Cerdanyola del Vallès)
Museu de Reus (IMRC)
Museu del Disseny - DHub
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Museum of Classical Archaeology, University of Cambridge
Museum of Transology
Narcissister
Zed Nelson
New Look Barber Shop
Lizette Nin Mojica
Pere Pedrals
Peliagudas
Norma Pérez
Puig
Renaissance Goo project
Roka Furadada
Royal Society
E-J Scott
Sin Way Kin
Stiftung Deutsches Hygiene-Museum
Surtsey Films S.L.
Tate Collection
The Clueless
Universal
Victoria and Albert Museum
Vytrus Biotech
Cecilie Waagner Falkenstrøm
Wellcome Collection
Wellcome Collection / Science Museum Group
Xcessive Aesthetics
Yunping Li

El CCCB agradece asimismo la colaboración de:

Emmy Bacharach
Pepa Bagaria
Teresa Bastardes
Jill Burke
Laia Calleja
Marie Charlotte Chesneau
Le Joncour

Albert Díaz
Emmanuelle Durand
Sara Fernández
Anna Ferran
Andreia Fonseca
Anissia Libera Fontana
Garcia Francesca
Iris García
Teresa González
Marita Gottsman
Charles Guice
Sara Jiménez
Teresa Luis
Isabelle Lumpkin
Lola Martos
Irene de Mendoza
Francesc Miró
Violeta Moldes-Rivas
M. Rosa Montalt
Nuria Morell
Mafe Moscoso
Dolors Nieto
Oliver Pérez Latorre
Àngels Peris
Paqui Perona
Ken Pollet
Francesc Polop
Wilson Poon
Valeria Quintana
Teresa Ribeiro
Marta Riezu
Sergi Sánchez
Pancho Saula
Manuel Segade
Pepe Serra
Ignasi Soler de Palacio
Marianne Templenton
Susanne M. Turner
Eduard Vallès
Juan Evaristo Valls
Caroline Vout
Lucy Woodhouse
Naief Yehya
Remedios Zafra

Las comisarias locales quieren consignar su agradecimiento a las luchas transfeministas y disidentes de la ciudad de Barcelona.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS Y DE LAS OBRAS

Cubierta y p. 5 - Makeupbrutalism (Eszter Magyar)

El 2018, bajo el nombre Makeupbrutalism, la exmaquilladora Eszter Magyar comienza a compartir contenido provocador en redes sociales, en el que mezcla «crítica social y estética humana». Esta instalación es un montaje de su obra, situada entre la cosmética y los medios artísticos. Magyar clasifica sus fotografías editoriales en primer plano como «comentario social» y sus diagramas como «pseudociencia». En sus manos, los objetos cotidianos de belleza se vuelven extraños o inquietantes, y se presentan como objetos escultóricos moldeados con resina. Magyar invita al público a cuestionar sus creencias, a enfrentarse a su yo más crudo bajo la presión social y a destapar las capas de la industria de la belleza.

p. 8 - © Juno Calypso

p. 13 - Fotografía de José Luís Gutiérrez. © Marina Vargas, VEGAP, Barcelona, 2026

p. 56 - © Regina José Galindo, VEGAP, Barcelona, 2026

p. 68 - Fotografía de Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

p. 72, 73 - Fotografía Gasull

p. 76, 77, 78 - Museum of Classical Archaeology, Cambridge

p. 82 (izquierda), 92 (izquierda), 93, 108, 109 - Fotografías del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2026

p. 88 (inferior), 128 (superior), 134 - © Victoria and Albert Museum, Londres

p. 92 (derecha) - Fotografías del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2026

Isidre Riera Modolell (obra en dominio público)

p. 96, 97 - © Juno Calypso

p. 104, 105 - © Archivo Colita Fotografía

p. 110 - Fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2026

© El autor o sus herederos (Ismael Smith Marí)

p. 111 - © Bharat Sikka

p. 112, 113 - Fotografía de Juan Pablo Murrugarra

p. 114 - © Miralda, VEGAP, Barcelona, 2026

p. 115 - © Sin Wai Kin

p. 116 a 118 - Instalación del estudio Baum & Leahy en colaboración con Renaissance Goo de la Universidad de Edimburgo. Encargada por la Wellcome Collection para la exposición «El culto a la belleza», comisariada por Janice Li. El proyecto de investigación Renaissance Goo, financiado por la Royal Society, reúne la historiadora sobre el Renacimiento italiano, Jill Burke y los científicos expertos en materia blanda Wilson Poon y Andreia Fonseca da Silva para investigar las recetas de la cura del cabello y la piel del siglo xvi.

Créditos adicionales: Charlotte Moore (diseñadora y creadora de baldosas), Adam Aaronson Studio (soplador de vidrio), Chash Toro (modelador de la instalación), Ollie Isaac (ingeniero de sonido).

p. 122 - © Eulàlia Grau, VEGAP, Barcelona, 2026

p. 123 - Fotografía del Museu d'Art de Cerdanyola

p. 125 - Fotografía Gasull

p. 126, 127 - © Fotografía de Zed Nelson, de la sèrie Love me

p. 130, 131- Fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2026

© El autor o sus herederos (Josep Masana Fargas)

p. 144, 145 - © Esther Ferrer, VEGAP, Barcelona, 2026

p. 152, 153 - © Angélica Dass, VEGAP, Barcelona, 2026

p. 156, 157 - © Shirin Fathi

p. 161 - Fotografías © Hausmann

p. 163 - Fotografías de Patricia Canino

p. 166 - © Speedo Man by Haley Morris-Cafiero, 2018, Courtesy Charles Guice Projects

p. 168, 169 - Courtesy of The Laura Aguilar Trust of 2016

p. 170 (superior) - Fotografía de Patrick Jameson

p. 170 (inferior) - Fotografía de Gregory Carideo

p. 171 - Fotografía de la Wellcome Collection, Londres

p. 172 - Fotografía de José Luís Gutiérrez. © Marina Vargas, VEGAP, Barcelona, 2026

El CCCB ha intentado localizar todos los propietarios de los derechos de las imágenes. Os agradeceremos que os pongais en contacto con nosotros en caso de cualquier omisión.

Una coproducción de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Con la colaboración de:



FUNDACIÓN ERNESTO VENTÓS



Diputació de Barcelona



Barcelona Capital Cultural i Científica

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA

Directora
Judit Carrera Escudé

Subdirectora gerente
Pilar Soldevila García

Coordinadora general
Elisenda Poch Granero

Secretaria de dirección
Elena Martínez Bermúdez

SERVICIO DE ADMINISTRACIÓN

Sara González Puértolas
Mònica Giménez Moreno
Marta Giralt Romeu
Lara Martín Tarrasón
Laura Vaca Ferreras

Sección económica presupuestaria
Anna Sama Vaz
M. Dolors Aran Perramon
Gerard Fortaner Miralles
Remei Jara Cuenca
Natàlia Obiols Torres

Sección de contratación
Anna Rigol Roset
Carmen Corral Santos
Núria Ferrer López
Eva Sancho Izquierdo
Olga Sukhwani Chainani

SECCIÓN DE INFRAESTRUCTURAS Y PRODUCCIÓN TÉCNICA

Mario Corea Dellepiane

Infraestructuras
Emili Maicas Guillén
Francesc López Artero

Producción técnica
Montajes
Rosó Tarragona Ramírez
Damián Flocco Senra
José Luis Molinos López
Òscar Monfort Pastor
Gabriel Porras Zambrano
Ricard Sellarès Puig

Audiovisuales
Kilian Figueras Torras
Ígor Viza Serra
Ruth Zapater Pérez

SECCIÓN DE RECURSOS HUMANOS

Cori Llaveria Díaz
Mònica Andrés Beltran
Adela Llorente Gómez

SECCIÓN DE TRANSFORMACIÓN DIGITAL Y SISTEMAS

Pedro Lorente Adamuz

Gestión documental
Sonia Aran Rampspott
Neus Carreras Font
Marc Desmonts

Informática
Guillem Bellmunt Duran
Lluís Sangermán Vidal

PÚBLICOS Y RELACIONES INSTITUCIONALES

Maria Ribas Bruguera
Matilde Betoret González
Víctor López Blanco
Magda Llaberia Cots
María Sánchez Pla

GESTIÓN DE ESPACIOS
Amàlia Liabrés Bernat
Irene Marés Linares

SERVICIO DE EXPOSICIONES

Jordi Costa Vila
**Coordinación de proyectos
expositivos**
Carlota Broggi Rull
Mònica Ibáñez Dalmau
Teresa Anglés Pérez
Clara Duch Alanyà
Anna Escoda Alegret
Iris García Urbano
Eva Gimeno Cases
Ione Hermosa Melgar
Miquel Nogués Colomé
Montserrat Novellón Giménez
Àlex Papalini Lamprecht
Roberta Tenci

Registro y conservación
Laia Aleixendri García
Susana García San Vicente
Josep Querol Pugnaire

SERVICIO DE MEDIACIÓN

Susana Arias Pérez

**Coordinación de proyectos
de mediación**
Manel López Jiménez
Bàrbara Roig Isern
Eva Alonso Ortega
Maria Farràs Drago
Emma Fernández Parcerisa
Mariona Peraire Selva
Marina Ribot Pallicer
Sara Tibau Aguilà

SERVICIO DE DEBATES

Elisabet Goula Sardà

**Coordinación de proyectos
de debates**
Carme Correa Secall
Albert Forns Canal
Alfonso González Aguado
María Romero Yuste
Carme Verdoy Torra
Masha Zrncic

SERVICIO DE AUDIOVISUALES

Toni Curcó Botargues
Maria Gibert Espinós
Enric Juste Noé
Juan Carlos Rodríguez González
José Antonio Soria Soria
Glòria Vilches Fernández

SERVICIO DE COMUNICACIÓN Y CULTURA DIGITAL

Mònica Muñoz-Castanyer Gausset

Comunicación digital
Lucía Calvo Bermejo
Berta Miró Bover
Rosa Puig Carreras
Edgar Riu Murillo

Difusión y publicidad
Susana Fernández Alonso
Núria Salinas Calle

Prensa
Irene Ruiz Auret
Yolanda Jiménez Arandia

Publicaciones
Marina Palà Selva