



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

“Bella y Delicada **mente Obscena”**

**La imagen fotográfica
en la representación del cuerpo,
aplicado
a un libro de artista.**

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Corletts Villar / Heidi Ameli

Director de tesis: Dr. Daniel Manzano Aguila
Asesor de tesis: Mtro. Pedro Ascencio Mateos

México; D.F., 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

"Bella y Delicada **mente Obscena** *"*

**La imagen fotográfica
en la representación del cuerpo,
aplicado
a un libro de artista.**

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Corletts Villar Heidi Ameli

Director de tesis: Dr. Daniel Manzano Aguila
Asesor de tesis: Mtro. Pedro Ascencio Mateos

México; D.F., 2004



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
SECRETARÍA DE CULTURA Y TURISMO
D.F.

ESTA TITULO NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Agradecimientos

A mis padres Nilsa Ameli Villar Carmona y Arturo Corletts Hernández por todo el apoyo, cuidados y cariño puestos en mi, que me permitieron llegar a este momento en mi vida
A mi hermano Auxley con mucho cariño por todo este tiempo que ha venido acompañándome, a su novia Monica A
A mi tía Martha por todos sus consejos, cuidados, por su amor, apoyo y confianza en mis proyectos
A mis abuelos, a mi abuelo Ismael, a mi tío May, a mi tío Francisco, a mi tío Ramiro
A Pedro Alayón con todo mi amor y especial cariño, por estar a mi lado en todo momento, por todo su amor, cariño, consejos, paciencia, apoyo y darme su tiempo
A Samara Rojón con especial cariño, por sus consejos, comprensión, profesionalismo y su gran amistad, brindada durante todo este tiempo
A Eleazar Godínez por su gran amistad, consejos, apoyo y por esas maravillosas platicas
Fam. Alayón por su apoyo, cariño y gentileza

Al Maestro Victor Monroy por toda la fantasía, amistad,
conocimiento brindado y asesoría en este proyecto

Un muy especial agradecimiento al escritor y critico Naief Yehya
por su valiosa, generosa y amable atención brindada en la asesoría de
textos para este proyecto

A Marina Pérez Galeana por su tiempo y dedicación
Al Dr. Daniel Manzano y al grabador Pedro Ascencio
A Alejandro Pérez Cruz, Eduardo Ortiz, Victor Hdz,
por su asesoría y su tiempo dedicado
A todos los compañeros del seminario
A Mónica García Sánchez, por estar presente cada mañana

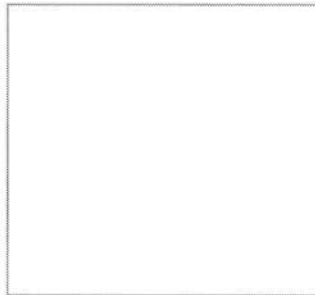
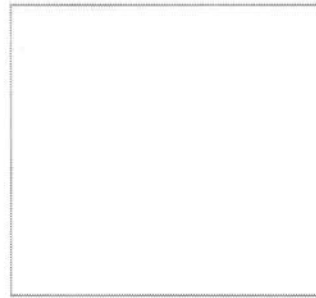
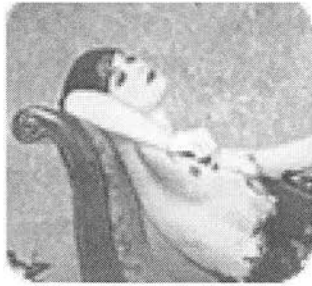
A Shantal y Miguel, por su amistad, compañía y apoyo
Fany y el IPAK con cariño, por su especial amistad cariño y apoyo
Bombero, Amanda, Mario, Carlos Saavedra, Irak, por su compañía
y gran apoyo, por estar pendientes de mi.
Ricardo Ibáñez, Gustavo Abascal, Luis Enrique, Pilar
Javier, Laura, Omar "mi hermanito", Oswaldo, Karen
gracias por su amistad, cariño y comprensión
Baya de Oro y Bilbo Baggins por su gran amistad y cariño
Lorena Kreiner, Rafael Ruíz por su apoyo y consejos
Winy, por su amistad incondicional, Mandis, Paola por su
Apoyo y amistad, Víctor Guerrero por ser un gran amigo,
Mayela, Anaid.
Al departamento de Multimedia de DGSCA, a ¡iLotería!!

Mi gratitud a muchos amigos y colegas que me ayudaron
directa o indirectamente, a través de sus consejos, tiempo,
amistad y apoyo.

0 010 00



Dedicada a Rita Bishop Baxter



Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: H. Ameli Corlett Villar

FECHA: 09/enero/04

FIRMA: e. pre. li
/07/04

“ La Cofradía de los Amigos del Crimen ”

La Cofradía se encuentra dividida en serrallos*, cada serrallo esta dividido en cuatro salas, y cada sala se había reservado a una pasión especial; la primera sala, a las pasiones simples; la segunda, a un teatro de flagelaciones y demás perversidades; la tercera a procedimientos criminales, la cuarta al asesinato...*

Sébase que, de acuerdo con el uso común, la Cofradía admitirá la palabra “crimen”, pero debe aclararse desde el principio que el uso de dicha palabra, refiriéndose a cualquier acto de cualquier clase o color, no implica sentido peyorativo alguno.

La Cofradía esta fundada sobre la convicción firme de que el hombre no es libre y que, ligado por completo a las leyes de la naturaleza, todos los hombres se encuentran obligados si otra alternativa a obedecer a sus impulsos, aun cuando estos conduzcan a acciones que suelen ser comúnmente consideradas como criminales.

*Cofradía: Congregación, asociación, comunidad, grupo
Serrallos: Harenes, encierros, reclusiones, desenfrenos*

Marques de Sade

Índice Desglosado

Introducción

Capítulo I El cuerpo y la Imagen fotográfica

1.1	La imagen fotográfica en la representación del cuerpo.....	1
1.2	El cuerpo: Escenario de subjetividades.....	12
1.3	Entre lo obsceno y lo artístico.....	33
1.4	Conclusiones.....	51
1.5	Notas de pie de página.....	I
1.6	Lista de imágenes.....	III

Capítulo II El Libro Alternativo

2.1	Historia de los libros.....	53
2.1.1	Historia de los libros de artista.....	60
2.2	Concepto de los libros de Artista.....	68
2.3	Secuencia Espacio-temporal.....	72
2.4	Características, elementos y clasificación de los libros de artista.....	77
2.5	Seminario Taller Libro Alternativo.....	88
2.6	Conclusión.....	89
2.7	Notas de pie de página.....	VI
2.8	Lista de imágenes.....	VIII

Capítulo III Bella y delicadamente obscena: propuesta y desarrollo

3.1	Planteamientos generales.....	91
3.2	Pornografía, tecnología y muerte.....	94
3.3	Conceptos digitales.....	101
3.4	El producto plástico: la obra "Bella y delicadamente obscena"	
3.4.1	Características generales.....	104
3.4.2	Recursos digitales.....	106
3.4.3	Elaboración de la caja.....	107
3.4.4	Elaboración del libro.....	113
3.4.5	Producto final.....	122
3.5	Notas de pie de página.....	X
3.6	Lista de imágenes.....	XI

Conclusiones Generales

Bibliografía

Introducción

En su labor creativa, el artista visual puede llegar a enfrentar cuestionamientos en torno a la representación del cuerpo desnudo y la elaboración de los libros de artista. Por ello, el **objetivo general** de esta tesis es la investigación de conceptos relacionados con la obscenidad adjudicada al cuerpo desnudo y a su representación o expresión fotográfica, para así disponer de los elementos necesarios que me llevarán a crear un libro alternativo.

El proceso de investigación resultó muy productivo, por la gran cantidad y diversidad de textos e imágenes disponibles en las variadas fuentes de información. Y el hallazgo de unas cosas me llevaron a otras casi de manera automática. En la revisión histórica y conceptual, exploré sobre las primeras manifestaciones del cuerpo desnudo catalogadas como obscenas, el desarrollo de las técnicas de impresión, la relación del hombre con su cuerpo, las categorías del desnudo fotográfico, la pornografía, la obscenidad en su relación con las artes plásticas, el erotismo, el desnudo artístico, la cibercultura, la fotografía digital, el papel de la tecnología y la informática en las tendencias artísticas, historia y precursores del libro de artista... Así, tuve la oportunidad de conocer y analizar conceptos, imágenes, mitos y realidades del desnudo y el libro de artista, en un recorrido iconográfico histórico hasta la época actual.

Todos esos datos me proporcionaron suficientes bases para plantear la **problemática** que existe en torno a la obscenidad y su relación con el arte, ya que el cuerpo desnudo y su expresión visual puede derivar en el erotismo o la pornografía. La misma problemática está presente en mi libro de artista, el cual da salida a imágenes fotográficas realizadas y manipuladas digitalmente, con una estructura sustentada en el cuento "Julieta" del Marqués de Sade, para sumergir al espectador en un universo de formas que encubre la identidad y contexto del modelo original y en cambio ofrece como alternativa una propuesta plástica.

La **justificación** de un proyecto de esta naturaleza, fundamentado en la investigación documental e iconográfica y expresado de manera creativa en un libro de artista, es redescubrir en el campo del arte el sustento para la realización de imágenes del cuerpo bajo los parámetros de lo obsceno; y rescatar el valor de la fotografía como medio plástico manipulable y apropiado para mostrar una interpretación filtrada y cargada de valoraciones, en su integración con el libro de artista.

El eje orientador de esta tesis es mi **hipótesis** principal, en el sentido de que **si** en el campo del arte se toman como punto de partida los conceptos referidos a la obscenidad en la representación fotográfica del cuerpo, **entonces** es posible manipular digitalmente ciertas imágenes obscenas encontradas en

Internet, con el propósito de producir una expresión plástica del cuerpo que encubra la identidad y contexto del modelo original y derive en una propuesta plástica plasmada en un libro de artista.

El **objetivo específico** es establecer el vínculo entre la obscenidad y las artes plásticas, para descubrir los aspectos relativos a la representación fotográfica del cuerpo humano y resaltar su carácter manipulable y valioso con la elaboración de "un libro de artista".

La tesis se divide en tres capítulos:

El **Primer Capítulo** de esta obra aborda la relación entre el cuerpo como escenario de subjetividades y su representación fotográfica que lleva a definir lo obsceno y lo artístico. En la revisión histórica y conceptual de la fotografía de desnudo se incluyen las primeras manifestaciones catalogadas como obscenas, el desarrollo de técnicas de impresión, la relación del hombre con su cuerpo, las categorías del desnudo fotográfico, la pornografía, la obscenidad en su relación con las artes plásticas, el erotismo, el desnudo artístico y la cibercultura, así como el papel de la tecnología en las tendencias artísticas y en la penetración del arte en muchos ámbitos y disciplinas que en ocasiones se vuelven difíciles de definir, por la diversidad de híbridos resultantes, entre ellos la fotografía digital y el libro de artista.

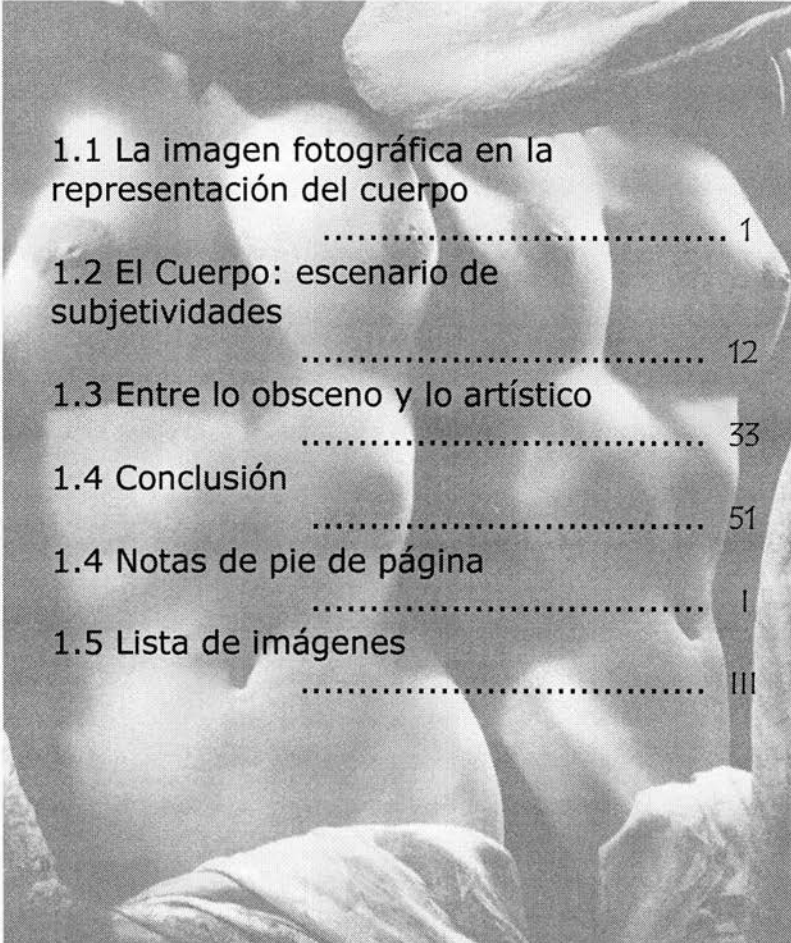
El **segundo capítulo** resume los orígenes y la evolución de los libros hasta sus manifestaciones alternativas, que desembocan en el libro de artista. En la revisión del libro de artista se describen concepto espacio temporal, elementos, características, clasificación y atractivo como soporte para dar salida y secuencia a las imágenes fotográficas, que en la actualidad pueden ser manipuladas digitalmente para sumergir al espectador en un universo de formas en el que se pierde la identidad y el contexto del modelo original y surge en cambio una propuesta plástica. En esta tesis, es importante mencionar al Seminario Taller de Producción del Libro Alternativo, fundado por el doctor Daniel Manzano y el grabador Pedro Ascencio, quienes aportaron parte del material que se presenta junto con información de fuentes como Internet, libros y catálogos.

Por lo anterior, se demuestra que a partir de los conceptos derivados de la relación entre la obscenidad y la representación fotográfica del cuerpo en el arte surge una gran gama de posibilidades; entre ellas, la manipulación digital de imágenes fotográficas obscenas, como las que se encuentran en Internet, para convertirlas en representaciones plásticas del cuerpo. De este modo, lo obsceno logra un sustento en el campo del arte, al tener como medio plástico la imagen fotográfica manipulada que presenta una interpretación filtrada y cargada de valoraciones en un libro de artista.

Finalmente, el **tercer capítulo** es la conjunción de los dos primeros, ya que se plantea el desarrollo de la propuesta creativa materializada en el libro de artista intitolado "Bella y delicadamente obscena", así como sus aspectos formales, conceptuales e ideológicos de la obra.

Capítulo I

El Cuerpo y la Imagen Fotográfica



1.1 La imagen fotográfica en la representación del cuerpo	1
1.2 El Cuerpo: escenario de subjetividades	12
1.3 Entre lo obsceno y lo artístico	33
1.4 Conclusión	51
1.4 Notas de pie de página	I
1.5 Lista de imágenes	III

El cuerpo y la imagen fotográfica

1.1. La imagen fotográfica en la representación del cuerpo

La condición actual del arte contemporáneo convoca a una desintegración del cuerpo.¹

Desde el principio, la fotografía inauguró una nueva dialéctica y en su primera fase tendió a imitar las características de la pintura con el objetivo de superarlas y adquirir progresivamente una personalidad específica. Esto fue notorio en las dos últimas décadas del siglo XIX, cuando se manifestaron rápidos progresos en la fotografía, ya que la invención de la cámara fotográfica corresponde a una época en que la técnica fue resultado de la demanda de imágenes por parte de una burguesía con poder económico reforzado.

La **fotografía de desnudo** se utilizó como auxiliar en la realización de la obra pictórica y cumplió un papel importante en los estudios del cuerpo humano. El ejercicio habitual que en el renacimiento se exigía a los artistas aprendices entró en una nueva fase con el descubrimiento de la fotografía, puesto que los modelos vivos, las figuras de yeso o los grabados de cobre dejaron de ser imprescindibles. La representación fotográfica del cuerpo humano, comparativamente barata y rápida, sirvió de modelo a los artistas —como Ingres, Delacroix y Courbet, por mencionar algunos—, los cuales en su obra utilizaron estudios que solicitaban a fotógrafos. Poco a poco, los ojos del pintor comenzaron a ver según el objetivo de la cámara, y así los primeros desnudos artísticos ganaron aprecio por la naturalidad de las poses, que contrastaba con la sobriedad del decorado. Más tarde, las representaciones del cuerpo humano fueron más rebuscadas y la etiqueta de la academia les permitió evocar un contexto artístico y eludir la censura. Pero la gran demanda de desnudos fotográficos artísticos se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, cuando las verdaderas “academias”, en tiempos del impresionismo, el expresionismo y del naciente rechazo de lo figurativo,

¹ Alberto Adsuara Vehí, El cuerpo y la fotografía. ...entre lo obsceno y lo artístico, Valencia, Ed. Midons, 1997, p. 23

perdieron su razón de ser; los pintores, como Munch y Bonnard, usaron cada vez con más frecuencia la cámara para realizar fotografías de acuerdo con su propia estética.



Fig. 1 A. Calavas.
c. 1895. en 1000 Nudes,
Ed. Taschen.

No se sabe cuándo se tomó la primera fotografía de un cuerpo desnudo. Aunque ya existían grabados eróticos desde hacía tiempo, había diferencias entre el nuevo medio y las artes tradicionales: la fotografía se consideraba una técnica fiel a la realidad. A partir de la década de 1850, se planteó el hecho de que la fotografía estuviera al servicio de diferentes disciplinas como la arquitectura, la arqueología, la astronomía y la fotometría. Entonces, se comenzó a retratar desnudos, naturaleza muerta, paisajes y vistas urbanas; pero considerando la represión sexual de la época, se descartó la alusión directa al erotismo en el desnudo. De esa forma, la representación del cuerpo mostró una subjetividad natural, y la contemplación de otro cuerpo u objeto se realizó con la influencia de la propia experiencia corporal; así, la toma fotográfica del cuerpo desnudo empujó a una reflexión sobre la percepción del cuerpo ajeno, la experiencia del propio y la expresión en el arte:

La experiencia que tengamos de las cosas se efectúa siempre en el marco de cierto montaje del mundo, montaje que es la definición propia del cuerpo; de nuestras propias experiencias anímicas que desembocarán en nuestra propia concepción de la realidad.²

² Maurice Merleau Ponty, Fenomenología de la percepción, México, Ed. Planeta, p. 146.

Fig. 2 Anónimo. c. 1925.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.



El espectador de esa época adoptó un papel de *voyeur*: contemplaba un cuerpo de mujer, extraño y real. Los fotógrafos permanecían anónimos; pero, a pesar de todo, algunos se atrevían a firmar con su nombre exponiéndose a multas e incluso a soportar la pena de ir a prisión. La fotografía erótica estimulaba de forma especial la fantasía de los clientes, por lo que a su vez motivaba con frecuencia la intervención de las autoridades.



Fig. 3 Anónimo c. 1855.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

Una de las principales técnicas de ese tiempo fueron los **daguerrotipos**. En particular, los daguerrotipos franceses llamaban la atención por la diversidad de motivos, decoraciones y poses; su

repertorio incluía desde los desnudos de espaldas —a la manera de la academia clásica— hasta la exposición de los genitales y el amor lésbico, lo mismo que el coito heterosexual. Los primeros daguerrotipistas sabían cómo representar los sueños y las fantasías, ya que solían recurrir a modelos pictóricos conocidos:

Entre 1840 y 1860 se cree que aparecieron, aproximadamente 5 000 daguerrotipos de contenido erótico, sobre todo en París. Se calcula que se han conservado 1 200, de los cuales aproximadamente 700 son conocidos mundialmente.³

En la era victoriana, resultaba irónica la conducta mojigata de una sociedad enemiga del placer, que con el respaldo de las autoridades catalogó las imágenes de desnudo como indecentes y degeneradas. Entonces, gran cantidad de imágenes se consideró obscena y significó un delito de divulgación contra la moral pública:

[El peligro de que] una fotografía estimule la sensualidad, a causa de la completa ilusión de autenticidad que genera gracias a su exacta representación de lo real, es lógicamente mayor en esas épocas y entre esos hombres que no están habituados a contemplar de forma natural el desnudo humano en la realidad.⁴

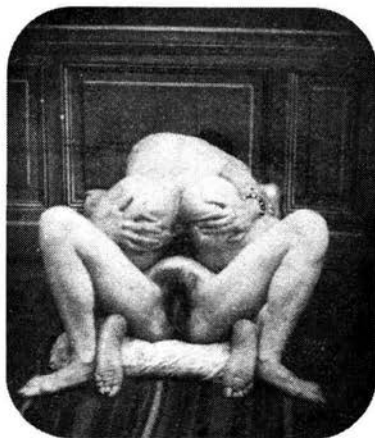


Fig. 4 Anónimo c. 1855.
Daguerrotipo.
En 1000 Nudes, Ed. Taschen.

Las voces escépticas y las leyes correspondientes o el endurecimiento de la persecución penal no pudieron impedir el desnudo fotográfico y las imágenes eróticas. Por el contrario, propiciaron la aparición de redes y estrategias de venta cada vez más sofisticadas.

³ Michael Koetzle, 1000 Nudes, Italia, Ed. Taschen, 2001, p. 11

⁴ *Idem.*

Por su parte, los avances tecnológicos permitieron el desarrollo de procedimientos conocidos actualmente como **negativo-positivo**, mediante los que se realizaron copias baratas y en grandes cantidades, de manera que los temerosos de su integridad moral pudieron disfrutar de imágenes catalogadas como "obscenas". Hasta el siglo XX, todavía se prohibía lo erótico carente de fines artísticos o científicos; a pesar de ello, el comercio de objetos eróticos floreció y resistió sin dificultad los ataques del Estado. La hipocresía moral de la modernidad burguesa se manifestó en el descubrimiento de las representaciones eróticas del cuerpo como mercancía y en las prohibiciones para expulsarlo del discurso público. El binomio amor-odio al cuerpo es propio de toda civilización moderna. El cuerpo es insultado y rechazado como algo inferior y esclavizado, y al mismo tiempo se le desea como lo prohibido, cosificado y alienado. "Sólo la civilización conoce al cuerpo como la cosa que puede ser poseída: un objeto de atracción o de repulsión"⁵



Fig. 5 Anónimo c. 1920.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

Cuando en 1853 el francés Adolphe Eugene Disdéri inventó el **formato tarjeta**, que permitía obtener imágenes rápidamente y con bajos costos, se revolucionó al retrato, entre otros géneros. Así, en la década de 1860, se hicieron las primeras **postales fotográficas** y se produjeron en gran cantidad con imágenes de desnudos. Por limitaciones técnicas, en la época del daguerrotipo los motivos eróticos eran muy caros para un bolsillo normal; pero con la invención del proceso negativo-positivo y la elaboración desde 1850 de tarjetas estereoscópicas, las imágenes de las postales de 1870 tuvieron mayor auge entre la burguesía y otros sectores sociales. La postal favoreció un tipo muy específico

⁵ *Ibidem*, p. 12.

de distribución, y la fotografía artística respondió a un programa estético amoldado a una época; así, los desnudos y escenas "picantes" son desde siempre una manera particular de poner en escena el cuerpo, sin la pretensión de estimular ni el conocimiento científico ni el buen gusto, sino los deseos eróticos del cliente dispuesto a pagar y a consumir imágenes.



Fig. 6 Anónimo c. 1920.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

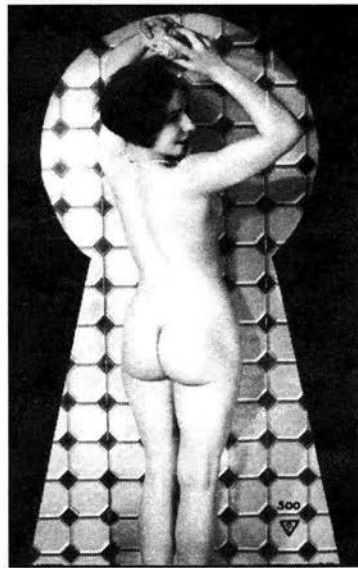


Fig. 7 Anónimo c. 1920.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

Por su formato estandarizado (A6), las postales podían venderse fácilmente. La **postal por correspondencia**, a manera de carta abierta, ideada en 1870 por el director general de correos de Alemania Heinrich von Stephan, tuvo auge en varias ciudades de Europa (por ejemplo, Alemania y Suiza) junto con las propuestas de Oldenburgo Schwartz y el litógrafo berlinés Miesler, que también descubrieron las posibilidades de explotación comercial de las postales adornadas con una imagen. Lo que ellos comenzaron como un negocio, más tarde se convirtió en una gran industria, con cabida para todos los géneros: escenas picantes y pornográficas, desnudos artísticos y fotos nudistas. La mayoría de esas imágenes del cuerpo circulaban poco, ya que eran objeto de colección o intercambio por otras tarjetas. El fin de la moda postal llegó con otros medios de difusión de imágenes, sobre todo la **prensa ilustrada**, tras la Segunda Guerra Mundial. Alrededor de 1880, la autotipia permitió por primera vez tramar e imprimir fotografías sin el rodeo del grabado en madera y, por consecuencia, el desnudo se difundió en especial de manera impresa, mediante libros sobre el tema, anuncios publicitarios —que desde la década de 1970 recurrían cada vez más al erotismo para transmitir sus mensajes— o revistas eróticas cuyos modelos están hoy menos amenazados por la censura.

La fotografía se convirtió en un auténtico fenómeno de masas. Por su profesionalización, fue extendiéndose a terrenos de comercialización e industrialización de la mirada erótica, no sólo en lo referente al retrato, sino también en el género del desnudo. Hubo quien se dedicó a la representación del cuerpo, con la sola intención de “des-erotizar” desnudos mediante difuminados y técnicas de impresión, o para acercarlos al repertorio temático de la pintura utilizando elementos narrativos, motivos alegóricos o escenas mitológicas. Sin embargo, la idea de presentar imágenes fotográficas de desnudo en los museos no se tomó muy en cuenta, por el temor a la ideología social.



Fig. 8 Anónimo c. 1900.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.



Fig. 9 Anónimo c. 1900.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

A partir de la década de 1920, la fotografía nudista adoptó la forma de un tipo especial de **desnudo fotográfico al aire libre** cuyas raíces ideológicas se encuentran en diferentes movimientos reformistas burgueses de finales del siglo XIX, que a su vez surgieron como reacción a la industrialización, la expansión imparable de las ciudades, los problemas de vivienda y los hábitos alimenticios. Este género recibió un impulso decisivo a finales de la Primera Guerra Mundial cuando, en el contexto de un replanteamiento de todos los valores, la cuestión del cuerpo se abordó no por primera vez, pero sí de manera clara y pública. De este modo, con la conmoción por la guerra mundial, el programa estético del pictorialismo perdió su sentido. En el nudismo y la danza, el vegetarianismo y la gimnasia, así como en los diversos modos de vestir y la vida sexual y matrimonial, muchos intelectuales hallaron respuestas provisionales a los cambios de ese momento.

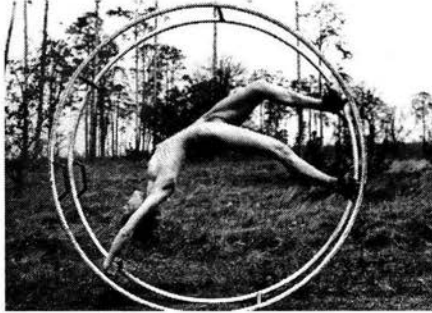


Fig. 10 Anónimo c. 1930.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.



Fig. 11 Gerhard Riebicke c. 1935.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

También a principios de la década de 1920, prácticamente todos los estudios de Hollywood tenían su propio departamento fotográfico, para satisfacer la necesidad creciente de material publicitario. En este contexto se crearon dos géneros específicos de imágenes, que a finales de la década eran parte indispensable de la foto fija para campañas publicitarias: el **retrato glamoroso** y la **producción cinematográfica**. No obstante, contrario a la opinión generalizada, las fotos fijas y los retratos no se hacían durante el rodaje, sino en los estudios cuidadosamente escenificados por profesionales, que en principio seguían las normas de una moderada fotografía artística. Asimismo, los abundantes retoques del negativo eran práctica habitual.



Fig. 12
Anónimo c. 1900.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

El objetivo no era representar caracteres, sino poses afectadas, cargadas de erotismo. Para ello, en general, se recurría a la iluminación y la pose de *sex-appeal*, como exigían los *fans* (admiradores) y las revistas de *fans* que se publicaban como *fanzines*.

Durante las entreguerras de Europa, cada vez más estudios fotográficos vieron en ese tipo de retrato la posibilidad de ofrecer una forma moderada y socialmente aceptada de erotismo. La prensa ilustrada en desarrollo vertiginoso distribuyó principalmente fotografías. Delante de la cámara se pusieron personajes famosos del cine, el teatro y las variedades, dando lugar a una combinación de celebridad y desnudez. Las bailarinas o las chicas de las revistas musicales iban bastante más lejos y posaban para fotos quizás precedentes ingenuos de las *pin-ups* de hoy: "El desnudo fotográfico es un reflejo fiel de la esquizofrénica relación de la cultura occidental con el cuerpo".⁶ Ningún otro género ha derivado en tantas subdivisiones como el desnudo fotográfico: desde interpretaciones etnológicas del cuerpo hasta retratos glamorosos; desde la fotografía nudista hasta las *pin-ups*. Tampoco ningún otro ha sido al mismo tiempo objeto de deseo y de persecución penal.



Fig. 13, 14, 15 Peter Driben, *Pin up Girl*, Ed Taschen.

A principios de la década de 1930, junto con el progresivo establecimiento de la **sexología** como ciencia, hubo un primer intento por abordar el tema científicamente. Hitler, la guerra y el ambiente marcadamente puritano de la posguerra detuvieron por un tiempo dichas investigaciones. Precisamente durante la posguerra, el desnudo fotográfico experimentó un fuerte rechazo técnico, social y estético; y en la década de 1980 volvió a ser objeto de intensa atención por parte de científicos y publicistas.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

Con la gran fuerza del color, desde 1945, la fotografía se convirtió en un importante medio de expresión artística, y la búsqueda de la propia identidad constituyó un tema central en el contexto de la liberación femenina.

Aun con un marco referencial, es difícil formarse una idea clara de la situación del **desnudo fotográfico actual**. Algunos, como Jeff Koons, rompen violentamente con tabúes; otros, como Helen Chadwick y Dieter Appelt, trabajan en cambio con sutiles metáforas. Por su parte, Robert Mapplethorpe y Bruce Weber, manejan el ideal de un cuerpo bello y vigoroso, en contraste con la propuesta de Joel Peter Witkin o Gundula Schulze, que transforman y manipulan el cuerpo mediante la imagen fotográfica. De igual modo, la elaborada puesta en escena saturada de erotismo de Bettina Rheims, se opone a la fragmentación del cuerpo en pedazos, presentado por ejemplo siguiendo las reglas del trasplante de órgano de Reiner Leitzgen; o como lo hace Thomas Florschuetz, cortado en piezas, para después duplicarlas, mezclarlas y reordenarlas. Asimismo, al sueño de la juventud eterna y de la felicidad terrena de Jim Long, sigue la mirada al cuerpo propio que envejece de John Coplans. Y cuando el cuerpo natural ya no ofrece respuestas, artistas como Cindy Sherman recurren a maniquíes médicos para mostrar su visión apocalíptica de las cosas. Cuánto no habrá por decir de la gran cantidad de artistas y fotógrafos involucrados en la relación de la imagen fotográfica con la representación del cuerpo.



Fig. 16 Robert Mapplethorpe, " *Man in Polyester Suit* " 1980. *The male nude*. Ed Taschen.



Fig. 17 Cindy Sherman " *Sin titulo* " 1978.

En 1993, el desnudo fotográfico ya se había convertido en terreno de batalla de numerosos debates, en que se abordaron temas como: la identidad sexual —a partir de las formulaciones de feministas y homosexuales—; la relación entre lo público y lo privado; los cánones de belleza en la era de la

ingeniería genética; el *body building*; la cirugía estética, y el dominio cada vez mayor de la industria del cuerpo.

El desnudo en la fotografía une la objetivación que el autor hace de sí mismo con la observación de su realidad y destila la condición de la sociedad en la que vivimos. La desintegración del cuerpo mostrada en tantas fotografías revela la inestabilidad y el caos. Lo grotesco es parte inherente del repertorio actual. Esta visión del desnudo como un cuerpo roto, la radical fealdad, y la desnudez física y emocional que destilan son las señales de esa búsqueda de identidad en la deshecha contemporaneidad. La fotografía sirve de canal al cuerpo humano para la autorreflexión vivencial ponderando las vicisitudes del yo en esta transición vital prolongándose en el cuerpo fotografiado como proyección de uno mismo.⁷



Fig. 18. Vanesa Beecroft " *Performance-Details* " 1996. Arte para el siglo XXI. Ed Taschen.

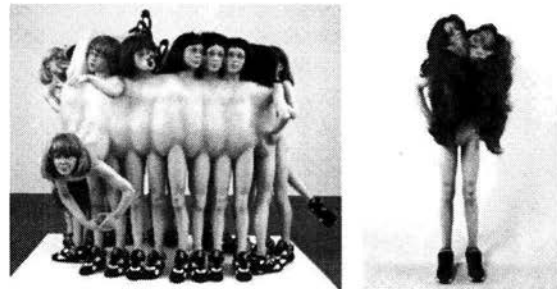


Fig. 19. Jake & Dinos Chapman A) " *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model* (Enlarged x 1000). 1996. B) *Forehead* 1997. Arte para el siglo XXI. Ed Taschen.

⁷ *Ibidem*, p. 28.

1.2. El cuerpo: escenario de subjetividades

Para fines explicativos, aquí se aborda la **relación histórica del hombre** primero **con su cuerpo** en general y luego en el aspecto sexual. Alrededor del cuerpo humano, se ha generado una impresionante cantidad de conceptos. Así, experimentó desde una completa idolatría con los griegos y el renacimiento, hasta un completo rechazo más frecuente e intenso en la posmodernidad.

El cuerpo humano siempre ha sido uno de los temas favoritos, desde la época de las cavernas hasta la actualidad. Por ello, tiempo y espacio definen las concepciones del ser humano, que determinan su manera de explicar y plasmar la realidad ulterior. Muchas épocas culturales se han ocupado de la representación del cuerpo humano desnudo. Algunos criterios básicos permiten realizar una clasificación, que en muchos casos resulta difícil y está sujeta a cambios culturales.

De acuerdo con la historia del arte, las civilizaciones antiguas consideraron el cuerpo como lo inefable e invisible, reflejo de una potencia divina y eterna. En la **Antigüedad clásica**, el hombre llegó a ser la medida de su entorno y el tema dominante de toda actividad creadora. La representación de la belleza humana constituyó el gran acontecimiento artístico de la época; el cuerpo dado por la naturaleza se vio ennoblecido, privado de su singularidad para ajustarse a medidas perfectas dictadas por las leyes de la proporción y la armonía —como el arquetipo ideal según la filosofía platónica—, con fuerte influencia sobre nuestra conciencia iconográfica o como el objeto de emoción estética entre los artistas griegos. En contraste, los **místicos medievales** desarrollaron la concepción del cuerpo despreciable, como fuente de pecado y bajeza, como mensaje moralizador a partir de la Reforma. Finalmente, la herencia **capitalista** convirtió al cuerpo en objeto de intercambio en el mercado libre, en artículo de cotización y compra-venta:

Existe una tendencia de repudio al cuerpo que caracteriza a la cultura popular de las últimas décadas del siglo XX, por lo que podemos deducir que es difícil imaginar un tiempo en el que cientos de miles de hombres y de mujeres se liberen de “las cadenas corporales” y de la “tiranía de la carne” trasmigrando voluntariamente sus mentes a las máquinas, así como es de esperar que un individuo pueda reproducirse a sí mismo infinitamente, almacenarse, modificarse, enviarse y fusionarse con otras bases de datos de individuos digitales.⁸

⁸ Yehya Naief, El cuerpo transformado, México, Ed. Paidós Amateurs, 2001, p. 11



Fig. 20. Anónimo c. 1910. 1000 Nudes,
Ed. Taschen.

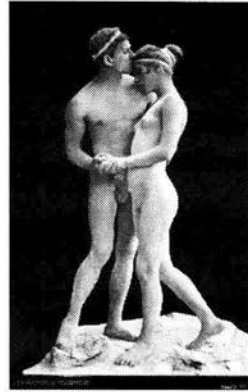


Fig. 21. Anónimo c. 1910. s
Ed. Taschen.

Michael Koetzle intentó clasificar las producciones de la representación fotográfica del cuerpo, a lo largo de 150 años, tomando en cuenta sus **usos sociales**. A partir de ahí, se establecieron cinco categorías centrales del desnudo fotográfico: desnudo artístico; representación erótica y pornográfica del cuerpo; fotografía científica y deportiva, inclusive el nudismo; danza, y culturismo. A éstos había que añadir los estudios de movimiento, situados en una zona intermedia entre la ciencia y el deporte (de Muybridge a Marey) y considerados dentro del contexto del arte.

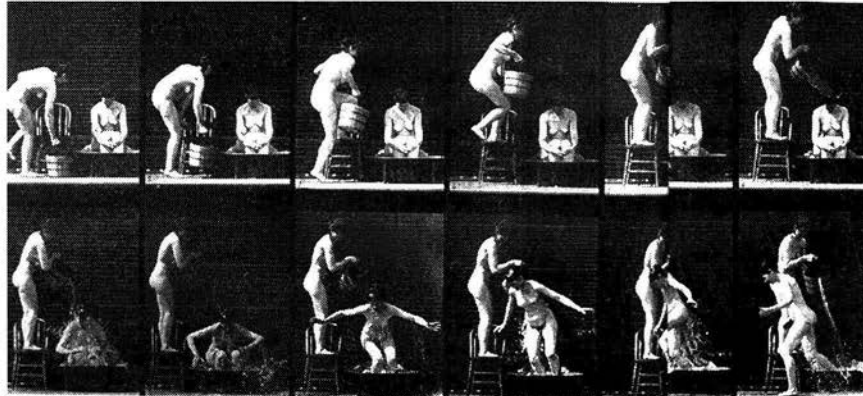


Fig. 22. Eadweard Muybridge " *Animal Locomotion* "
(plate 406) 1887. 1000 Nudes Ed Taschen

Paralelamente a esa historia de la concepción del cuerpo humano, hay otra historia basada en la relación del hombre con su experiencia en el sexo y su satisfacción sexual. Existe un ir y venir en las **experiencias del hombre con el cuerpo y su sexo**, en la relación hombre y satisfacción del placer sexual. Los **artefactos afines con las relaciones sexuales** tienen una larga historia, pues muchos ya existían siglos atrás, entre ellos: falos de hueso de ballena japoneses, condones franceses, tipos diversos de cinturones de castidad, arpones vaginales antiviolaciones, anticonceptivos, brasieres y productos abortivos.



Fig. 23 Sello de jade en forma de falo, decorado con dragones entre nubes; Dinastía Ch'ing, China, Siglo XVIII. *Sacred symbols, Sacred sex*, Eslovenia, Ed. Thames and Hudson.



Fig. 24 Columna de "Lingam", símbolo de la divinidad. *Sacred symbols, Sacred sex*, Eslovenia, Ed. Thames and Hudson.

En Grecia, aún antes del año 500 a.C., artefactos como los falos de madera y cuero tenían mucha demanda. Durante la Edad Media, en Europa resultaban comunes los penes artificiales conocidos como *passatemplos*, *diletto*s y *godemiches*, que al parecer se perfeccionaron por su gran éxito entre las mujeres burguesas en el siglo XVIII: algunos tenían cámaras internas para agua caliente; otros contaban con funciones mecánicas, con péndulos, contrapesos y esferas para crear un movimiento oscilatorio y vibratorio; y unos más fueron embellecidos con incrustaciones de plata, marfil y otros metales.

La **revolución industrial** fue el parteaguas de una revolución del sexo mediatizado e introdujo de manera amplia el uso cotidiano de una variedad de **dispositivos sexuales**, entre ellos: la esponja anticonceptiva patentada en 1867, o el primer vibrador vaginal eléctrico que desde 1909 se anunciaba en revistas femeninas. Una sociedad tan reprimida en lo sexual no tardó en crear máquinas para controlar sus deseos y complementar y administrar sus necesidades. La sociedad victoriana de principios del siglo XIX manejó la venta del vibrador no como protección del orgasmo femenino, sino supuestamente como herramienta para que los médicos combatieran la histeria, una terrible enfermedad cuyos síntomas clásicos eran la ansiedad, el insomnio, el nerviosismo, la irritabilidad, la pesadez en el abdomen, la lubricación vaginal y las fantasías eróticas; de ese modo, el vibrador tenía la función de simplificar un tratamiento que podía resultar agotador para el médico, si con sus procedimientos tradicionales no lograra provocar orgasmos en la mujer. La ciencia médica ni siquiera reconocía la existencia de los vibradores, pero los fabricantes sabían a qué público dirigirse al anunciar sus productos en revistas femeninas. Muchos otros inventores con espíritu victoriano dirigieron su ingenio a encontrar nuevos y mejores aparatos para un propósito completamente opuesto: reprimir, controlar y eliminar los deseos sexuales mediante calzoncillos con bolsas genitales, anillos para el pene con puntas afiladas, y dispositivos antimasturbatorios eléctricos y mecánicos contra la incontinencia. No obstante, en un delirio sadomasoquista vinculado con la tecnología, muchas de esas herramientas creadas para torturar, someter y extinguir el deseo se reciclaron rápidamente como parafernalia sadomasoquista y se incorporaron en complicados rituales eróticos, intrincados juegos de roles, *bondage* y dominio.

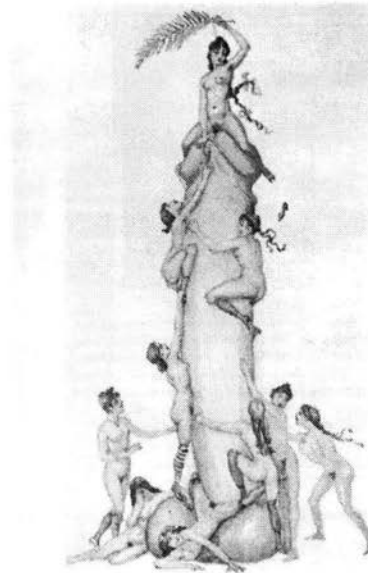


Fig. 25 Litografía ilustrada,
Tomado de Amantes Artificiales,
"Libros para amantes"
de Vicente Muñoz Puelles, Ed. La mascara

La manipulación de la carne como plastilina para las fantasías eróticas es una tan vieja como las herramientas de piedra que eran usadas para castrar ritualmente a algunos jóvenes en diversas sociedades neolíticas.⁹



Fig. 26 "Heaven and earth" positions, pieza en porcelana, Dinastía Ch'ing, China, mitad del siglo XVIII. *Sacred symbol, Sacred sex.* Eslovenia, Ed. Thames and Hudson.

El primer recuento escrito de una castración data del año 2000 a.C y está contenido en el código babilónico de Hammurabi. Otras referencias a tal práctica se hallan en Egipto alrededor del año 1200 a.C. y en China, unos 200 años mas tarde. No obstante, los avances tecnológicos de la actualidad han transformado este procedimiento brutal en una práctica quirúrgica común y, más importante aún, han modificado nuestra percepción del ser. Por tanto, la tecnología alcanzó el territorio de lo sexual en forma de objetos físicos o productos químicos para estimular o suprimir las sensaciones, y desde muy temprano penetró en la cultura como discurso, texto o imágenes destinados para servir de intermediarios entre la imaginación y la carne.



Fig. 27 Anuncio de " Bolas de Geisha" artefactos para aumentar el placer sexual, tomado de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico; Adsuara Vehí Alberto, Valencia, Ed. Midons, 1997.

⁹ Naief Yehya, Tecno-erotismo, www.nexos.com.mx/yehya.html; acceso en mayo 2003.

Otras **tecnologías**, como las **de la comunicación**, también mantienen una relación histórica de dependencia con el erotismo. Al menos desde tiempos de los sumerios, se han canalizado infinidad de fantasías eróticas mediante las técnicas de impresión y reproducción de imágenes, y se plasmó poesía cargada de sensualidad en tablillas de barro con escritura cuneiforme hace más de 4000 años. A partir de entonces, el deseo sexual se convirtió en un incesante artilugio de invención y desarrollo de nuevas tecnologías; asimismo, los medios de comunicación comenzaron a volverse indispensables en la vida sexual de las masas. Así, la imprenta, el cine, el video, el CD-ROM y la Internet se han desarrollado y perfeccionado, en buena medida por ofrecer una fascinación *voyeurista* y ser objeto de la demanda. Todos estos medios han florecido en su momento entre una intensa especulación respecto de su potencial para proporcionar gratificación sexual mediante ese oscuro objeto del deseo denominado **pornografía**.

Como lo menciona Naief Yehya, desde los orígenes del ser humano, la persistente e intensa fascinación por el cuerpo y su satisfacción sexual significa la creación de gran cantidad de aparatos y juguetes sexuales, e inclusive la imagen fotográfica y de video (estática y dinámica) pudiera ser parte de esa búsqueda por la satisfacción sexual.

La manifiesta visión academicista en la fotografía maneja una desnudez completa, en contraste con la fotografía erótica que fundamenta su atracción en el ocultamiento deliberado:



Fig. 28 De la pornografía, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico; Adsuara Vehí Alberto; Ed. Midons; 1997.

Consciente de su gran peligro potencial, la representación fotográfica del desnudo se sirve de los medios formales con extrema economía. El cuerpo se reduce a sus formas elementales, a símbolos desindividualizados del cuerpo femenino, hasta convertirlo en un elemento más de la composición. El encuadre, a imitación del motivo del torso en la escultura moderna, deja fuera la cabeza y la expresión del rostro del modelo, apartando esas fotografías aún más de la esfera de las representaciones personales y eróticas.¹⁰

¹⁰ Michael Koetzle, *Op. cit.*, p. 16.

La expresión de rechazo hacia el cuerpo y el placer es la visión sostenida también en la relación del cuerpo desnudo adoptada con mayor fuerza durante la era victoriana, cuando existía gran represión hacia el cuerpo desnudo y el placer sexual. En ese contexto, hay un camino para establecer una definición bastante útil del desnudo artístico, incluso fuera del campo de la “fotografía subjetiva”. Mientras las fotografías llamadas picantes despliegan variadas estrategias para despertar las fantasías eróticas, el desnudo artístico sigue siendo el ideal clásico: aspira a la sublimación del cuerpo humano que suprime todo efecto erótico-sensual. Lo erótico, es decir, lo “sexualmente excitante”, varía en función de cada persona, época y cultura, aunque ciertas constantes de la puesta en escena pueden considerarse elementos de una **iconografía de lo erótico**: desde los primeros daguerrotipos hasta las imágenes obscenas de la actualidad que es posible identificar en objetos como zapatos y medias, velos y ligueros, plumas y abanicos, chales y pañuelos transformados en accesorios indispensables de la escenificación erótica, atributos imprescindibles del erotismo. Esto se aprecia en el trabajo de Elmer Batters, cuyas composiciones fotográficas atractivas para el espectador logran un juego erótico a partir de las medias, las piernas, los pies, los dedos. Otros elementos refuerzan el efecto de la imagen erótica: el decorado, los muebles y todo tipo de accesorios. La mirada por el ojo de la cerradura es ahora barata, transportable y siempre disponible.



Fig. 29 30 31 Fotografías de Elmer Batters; de su serie “*Legs that dance to Elmer’s Tune*”, Ed. Taschen.

El **desnudo artístico** se caracteriza por la distancia, se rige por el lema “menos es más” e, indistintamente, no hace ninguna promesa; el **desnudo erótico** evoca la proximidad sugerida, la sonrisa invitadora, la mirada insinuante considerada más llamativa, sugerente. Otra categoría, la

fotografía obscena o pornográfica, muestra y cumple lo que las dos anteriores descartan, y a su vez presenta tomas con la intención directa de mostrar el cuerpo desnudo tal cual es, sin ningún tipo de pretexto o simulación. Por ello, algunos espectadores la juzgan más desagradable que excitante. En este recorrido histórico también entran el desnudo artístico de finales de siglo —realizado artesanalmente y empapado de teoría—, la Internet y los CD-ROM's "obscenos" que carecen de alguna pretensión artística y tienen como única directriz la cartera del cliente.



Fig. 32 Anónimo c. 1890.
en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

En el **arte contemporáneo actual** el cuerpo es motivo de desintegración. En su desnudez, el cuerpo no sólo se desviste de ropajes, sino de toda connotación, en lo que pudiera calificarse de despojamiento. Como parte de ese proceso, el cuerpo se somete al orden y a la orden de la mirada del fotógrafo para adoptar, en la pose indicada, verdaderas texturas o construcciones geométricas encaminadas a la abstracción. Por tanto, el arte experimenta un fenómeno ligado a la pérdida del significado habitual y la disponibilidad abierta, que en este caso se aplica a los cuerpos para dar lugar a posibles significaciones. Justo ahí el **papel del fotógrafo** es muy importante para exponer su propia experiencia anímica ante la realidad y poner su visión estética-plástica. El artista le atribuye al cuerpo el papel de portador de signos y de esta forma confronta la nueva imagen con el espectador.



Fig. 33 De la pornografía, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico; Adsuara Vehí Alberto; Ed. Midons; 1997.

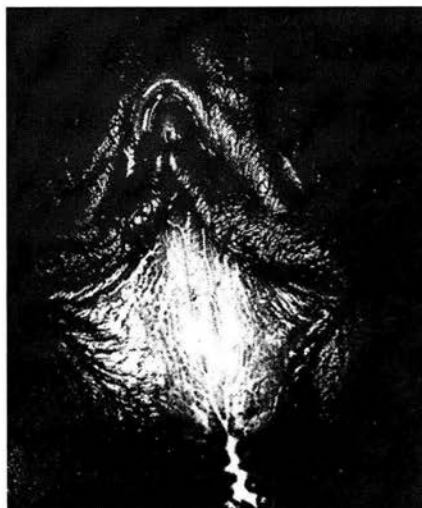


Fig. 34 Nobuyoshi, Araki, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico; Adsuara Vehí Alberto; Ed. Midons; 1997.

El cuerpo es un objeto omnipresente que todas las culturas moldean y modifican. No es sorprendente su carga de simbolismo cultural y su percepción como centro de gran atención y preocupación moral. Moldeado por la cultura, repercute en la forma de pensar y en la autoconcepción y construcción de la propia imagen. Referirse a la **sexualidad** entonces implica el uso de categorías y términos que adjetivan, objetivan y subjetivan; y, en el discurso plástico, bien puede apreciarse el reto de mantener arquetipos o afirmar nuevas identidades. Por tanto,

[en lo referente a] La exploración de la sexualidad, las imágenes nos llevaban a reflexionar sobre un terreno complejo. Partir del planteamiento de que la sexualidad es un cuerpo construido biológica y culturalmente, en donde cada individuo atribuye significados y valores a la experiencia de su sexo, permeados por la dimensión del género como lógica cultural de la diferencia sexual, lleva a considerar que estos procesos de significación contribuyen ideológicamente a la esencialización de la feminidad y de la masculinidad.¹¹

¹¹ Lorena Zamora Betancourt, En la plástica de las mujeres. El desnudo femenino. Una visión de lo propio. <http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010306/31zamora.htm>. con acceso en febrero 2003.



Fig. 35 Cindy Sherman, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico; Adsuara Vehí Alberto; Ed. Midons; 1997.



Fig. 36 Hans Bellmer, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico; Adsuara Vehí Alberto; Ed. Midons; 1997.

La cultura determina la forma en que el ser humano ve su entorno y esto a su vez influye en su estética, para la creación de imágenes. El cuerpo humano, en su carácter de entidad viviente, tiene estructura y funciones propias, exhibe cierta apariencia y está dotado de un sexo. Además, interacciona con sus semejantes generándose así una multitud de imágenes y estados afectivos. Todo ello determina la **visión y concepción del cuerpo**. Por ello, la sociedad occidental está basada en una simbolización particular de los usos del cuerpo que se traduce por el distanciamiento:

"[...] Se queda en este cuerpo, y lo ve como objeto en sí, lo estudia como parte de la realidad objetiva".¹²

La representación corporal occidental es anatómica, puesto que explora o por lo menos sugiere la estructura interna. La afición al cuerpo (la máquina) suele acompañarse por un rechazo a lo material y una reivindicación de lo espiritual. Corregir y perfeccionar el cuerpo también es sacar —del archivo imaginario más crudo— el cuerpo fragmentado, la dispersión original de piezas y partes que luego se

¹² Naief Yehya, *Op. cit.*, p. 24.

unen, no sin ostentosos y siempre frágiles artificios: "tengo un ojo más chico que el otro", "mi nariz se tuerce ligeramente hacia la izquierda", "mi cuello es muy corto", "mis piernas son demasiado largas", "soy una suma conflictiva, frágil y fea de ojos, pelo, boca, piernas, orejas, así que [siguiendo una de las definiciones] soy un monstruo".

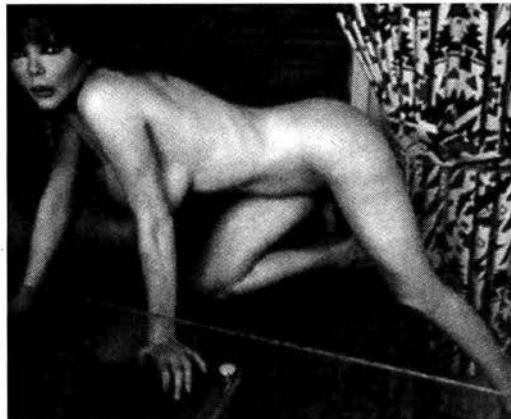


Fig. 37 De la pornografía,
www. e-rotiko.com

Cada vez con mayor frecuencia, las personas deseosas de modificar su cuerpo y eliminar las pequeñas imperfecciones exageradas por una moda injusta recurren a especialistas correctores de estilo corporal, como los **cirujanos estéticos**, para subir o agrandarse los pechos, reducir la anchura de las piernas, estirarse el cuello, moldearse los labios o quitarse las arrugas. La naturaleza, cada vez más artificial, acepta las prótesis con mayor "naturalidad" porque, después de todo... no son más que otro tipo de naturaleza. Además de compartir el espacio con las cosas, todo cuerpo tiende a compartirse a sí mismo con otros cuerpos. Parece tan lógico y fisiológico como inevitable y fotografiable, pues el cuerpo propio se reconoce en el de los demás, así como en la imagen que se adquiere de ese propio cuerpo. Entonces, se le relaciona constantemente, de forma más o menos natural y más o menos voluntaria, con otros cuerpos.

El cuerpo entra en materia de **subjetividades** en la medida que, "es aquello que percibimos en tanto y en cuanto no lo podemos observar de manera directa".¹³ Conforme otra definición, "es lo que vemos de nosotros, pero también es lo que somos nosotros".¹⁴ En el plano de la percepción, el ser humano se concibe de acuerdo con lo que percibe de sí mismo y de los demás, lo cual lo condena a la parcialidad o a los simulacros. Un nuevo cuerpo dirige la creación de sí mismo. El cuerpo humano aparece entonces como vínculo de comunicación, como experiencia estética. También está la

¹³ Maurice Merleau Ponty, *Op. cit.*, p. 149.

¹⁴ Alberto Adsuara Vehí, *El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico*, Valencia, Ed. Midons, 1997, p. 9

concepción del **cuerpo como idea**. En ese sentido, la fotografía de desnudo es materialización sensible y viva de ideas. El cuerpo se hace denso de significado y de sentido.

Existe una unidad entre la conciencia perceptiva y el mundo percibido. En su teoría cómo en el proceso a través del cual el cuerpo vivo se dirige a un mundo, se abre a las cosas y simultáneamente se prolonga en ellas y nace de ellas prolongación de sí mismo. Y entonces, del análisis fenomenológico de la percepción pasa a la creación de la teoría estética cuando concibe la obra de arte como una extensión ejemplar de nuestro ser corporal. Es la expresión de nuestro ser en el mundo.¹⁵



Fig. 38 Anónimo c. 1920, en 1000 Nudes, Ed. Tashen.



Fig. 39 Anónimo c. 1900, en 1000 Nudes, Ed. Tashen

La obra de arte es un cuerpo, como objeto estético. Y también es un cuerpo quien aprehende la contemplación, es una acción corporal y del cuerpo. Por medio de la **experiencia estética** el cuerpo deviene como objeto estético, obra de arte; es decir, un ser más expresivo, más libre. El cuerpo es el texto hecho carne. En este marco fenomenológico, el que hace la obra de arte es un cuerpo: el acto creador es un acto corporal y del cuerpo. La creación artística trasciende a la obra y, por tanto, la obra trasciende al cuerpo. Las preguntas referentes a la vida y la muerte, así como sus respuestas, modifican el significado de los cuerpos y de la obra.

¹⁵ Ramón Almeda, El cuerpo en la fotografía de desnudo, www.criticarte.com/Page/File

Según la visión posmoderna de la **cultura del cuerpo**, que plantea importantes preguntas sobre la naturaleza de la vida humana, los miembros y órganos artificiales pueden añadirse al cuerpo convirtiéndolo en *cyborg*. Algunas innovaciones tecnológicas de la cultura popular también inciden en las percepciones del cuerpo. Los siglos XX y XXI han multiplicado los ámbitos para su expresión — en el cine, la televisión y la Internet— y para extender la moda a las “masas”. El auge de las subculturas en el ámbito de la moda, así como de las dietas y el ejercicio físico, han causado enorme interés por el cuerpo y han contribuido al nacimiento del culto a lo “corporalmente hermoso”. La gran variedad de tecnologías y tratamientos para la transformación corporal (por ejemplo, cirugía plástica, inyecciones de Botox y estiramientos faciales) va en aumento y “aparenta proporcionar” a los individuos mayor poder sobre el cuerpo y su aspecto.

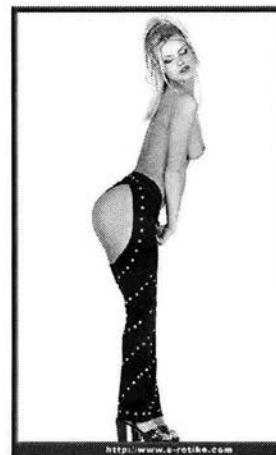


Fig. 40, 41 De la pornografía, [http:// www. e-rotico. com](http://www.e-rotico.com)

Al parecer, el cuerpo es el objeto primario sobre el que muchas personas basan su personalidad. Pero, la publicidad y la retórica son en realidad las responsables de promover el **culto al cuerpo**, y por tanto están estrechamente vinculadas con ese “culto al individualismo”, tan arraigado en la cultura occidental y en esta “nueva cultura posmoderna”.

Definiendo la personalidad como aquello que caracteriza a una persona y la distingue de otra. Lógicamente, no sólo se manifiesta a través del carácter, sino que también lo hace a través de gestos, gustos, actitudes, formas de hablar y de vestir, etcétera.¹⁶

¹⁶ La cultura del cuerpo y el cuerpo de la cultura, www.lavanguardia.es/Vanguardia/Publica, com acceso en enero 2003.

A lo anterior se añade la creencia de que uno puede ser la persona que quiera ser. No se trata, por supuesto, de un fenómeno del todo nuevo:

[...] el auge de estas tecnologías y de las actitudes que promueven, son expresión de valores y de profundas ansiedades sociales, más que el resultado de un ejercicio individual de "libre albedrío".¹⁷

Por lo tanto, es válido afirmar que las ansiedades sociales se encuentran en la raíz del contemporáneo culto al cuerpo, que fomentan las compañías de cosméticos, el sector de la cirugía plástica y los medios de comunicación. No sorprende que las personas busquen la transformación corporal pretendiendo incrementar su éxito y felicidad.



Fig. 42 Casanova-enzo, 1995.
Pierre et Gilles, The male nude. Ed Taschen.

El creciente énfasis en el aspecto corporal, en especial la apariencia joven y "corporalmente hermosa", revela un profundo deseo de recuperar el control del entorno propio; el cuidado del cuerpo representa un ámbito en el que es posible ejercer un control individual: "...soy totalmente palacio". La uniformidad de los cuerpos promovida por la moda, la cosmética y la cirugía plástica cuenta una historia diferente:

¹⁷ Idem.

Una mirada superficial a los resultados habituales de la cirugía plástica indica que los rasgos ideales buscados por las mujeres se parecen mucho a los de la muñeca Barbie, mientras que la forma del hombre moderno cosméticamente mejorado es también uniforme.¹⁸

La búsqueda de la individualidad parece conseguir un efecto opuesto: hombres y mujeres están convirtiéndose en copias y clones. Sin embargo, no necesariamente todo el que busca una transformación corporal es un ser pasivo al que la sociedad ha lavado el cerebro. Las transformaciones producidas por los tratamientos no pueden menospreciarse; representan un compromiso entre los deseos y ansiedades individuales y los culturales. El cuerpo es el medio por el cual las personas viven y elaboran su relación con la cultura y la sociedad.



Fig. 43. De la pornografía, , [http:// www. e-rotico. com](http://www.e-rotico.com)

El fin de siglo XX se ha empeñado en la fabricación del cuerpo, pero más aún en la exploración de lo fabricado.

Como una herramienta moderna tenemos el uso del escáner médico, del que podemos obtener visiones profundas de nuestro cuerpo. Así como podría ser un tumor que late en una pantalla mientras la cámara se mueve en nuestro interior digitalizando la carne, acercándonos al *body art* radical, con microcámaras de video que el artista podría utilizar y que proyectarían sobre una pared o el suelo la interioridad del nuestro cuerpo.¹⁹

Antes de la modernidad, el cuerpo humano era un todo que no obstante podía hacerse pedazos según las técnica de los carniceros y cirujanos. En contraste, el **cuerpo moderno** es un abanico de elementos ramificados cubierto de piel, del que es factible obtener imágenes muy realistas en fotografías y video.

¹⁸ **Idem.**

¹⁹ Huesos y cables, en www.lavanguardia.es/Vanguardia/Publica, con acceso en enero 2003.

Mediante los elementos tecnológicos de las comunicaciones que nos unen formando redes, el cuerpo posmoderno tiende a crecer y desaparecer tanto hacia fuera, como hacia dentro gracias a las tecnologías escópicas de la medicina y su derrame cotidiano.²⁰

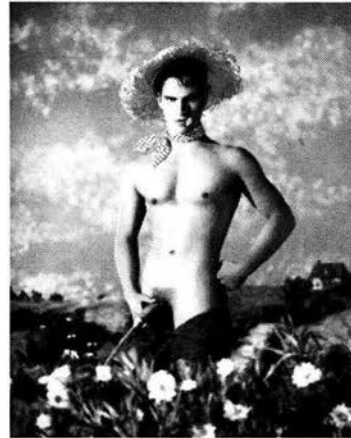


Fig. 44 *Le petit jardinier-didier*, 1993.
Pierre et Gilles, *The male nude*. Ed Taschen.

Actualmente, una persona puede tener entre las manos la imagen Doppler de un quiste y llevarla en la cartera con las fotografías de sus hijos; o comer palomitas mientras contempla un video de su propio corazón o de la intervención correctora de miopía en el sofá de su casa; o quizás mostrar a su hijo el video del ultrasonido tridimensional que le grabaron antes de nacer. Hoy, "la salud se desarrolla alrededor de dos cuestiones principales: la medicalización del futuro y el fraccionamiento del cuerpo";²¹ y esta última es una característica de la influencia de los *mass media* en nuestra percepción.

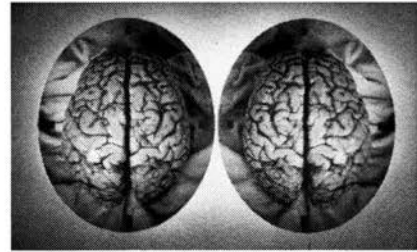
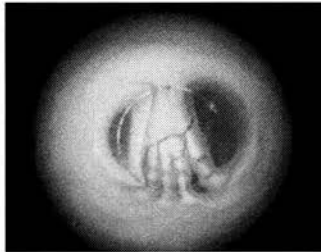


Fig. 45. 46, 47. Tomado de *The Body*, de William A. Ewing, Ed. Cronicle books.

Alexandersiaras. Endoscopia del pie de un feto humano, 11 semanas. 1991.

Neil Bromhall, Endoscopia de la cabeza y manos de un feto humano 19 semanas, 1988.

Helen Chadwick, "Eroticism", 1990,

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

Las personas, más que con sus cuerpos —el todo—, se sienten cómodas o incómodas con sus partes, por ejemplo, nariz, canas o bolsas de los ojos; y éstas pueden hacerse más grandes, más pequeñas, de otro color o definitivamente quitarse. Tal fraccionamiento corporal facilita enormemente la vulneración de la “integridad” física. La gente no pide a los cirujanos una operación del cuerpo, sino de sólo una parte del cuerpo. Más que un cuerpo se tiene un sumario —o ausencia— de labios, pelo, senos, chaparreras, barriga, pene, orejas y nariz.



Fig. 48 Hans van Manen, 1986.
Hans van der Heijden.
The male nude. Ed Taschen.

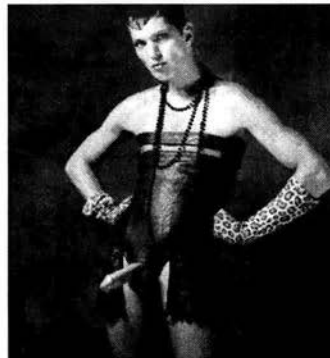


Fig. 49 Erwin Olaff, tomado de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico,
Aduara Vehí Alberto, Ed. Midons, 1997.

El uso más radical de la tecnología sexual es la violación de la frontera entre los géneros, por el cambio total de sexo. Así, una **relación extrema entre tecnología y sexualidad** es la transexualidad, no la que implica la transformación del cuerpo entero en una replica del sexo opuesto mediante elementos meramente simbólicos como los cosméticos o la ropa, sino aquélla en que las fantasías eróticas requieren más que la simple ingestión o la inyección de químicos y supone el cambio total de sexo por el uso de hormonas y cirugía. De ese modo, algunas personas recurren a la extensión o extracción del pene, la liposucción, los implantes de senos artificiales o la reconstrucción del himen.

Nosotros proponemos la transformación a través de la trasgresión: convertirse, trasfigurarse y transmutarse hacia un plano más elevado de la existencia para llegar a la libertad en un mundo lleno de esclavos ignorantes.²²

En el mundo actual, ya no parece regir la vieja pregunta de *por qué*, sino la de *por qué no*.

El *body building* es la versión más inocente y tal vez tediosa de este nuevo orden de transformaciones; la aventura de mutar está a la orden del día; son los travestís, los transformistas o las transexuales los que han tomado sobre sí este riesgo.²³

²² Seis propuestas del cuerpo como objeto de castigo y placer,
www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/jun/150601/cuerpoyc.html, con acceso en enero 2003.

En el transcurso de la historia del hombre, cada época aporta algo nuevo a la visión del ser humano, que se ha ido formando o deformando; nuevos han sido sus conceptos, sus cuerpos atados a nuevos trastornos tanto físicos como mentales.



Fig. 50 Sean, 1987.
Steven Miesel. The male nude.
Ed Taschen.

Con esa intervención tecnológica, el cuerpo termina transformándose en carne manipulable. Y en un máquina convertida en fetiche sadomasoquista que se conjuga con la carne, el metal se convierte en ese objeto bajo y vil que no produce rechazo, sino fascinación. "La paradoja de la nueva carne es la de abrazar esta maquínica forma de abyección".²⁴ Esto significa abrazar precisamente el objeto de rechazo, bajeza tecnológica, si se quiere, ligada a una suerte de tecnofobia ambivalente. La máquina se torna una pieza deseante, de conexiones y vínculos, más allá de la relación mente-cuerpo. La multiplicidad maquínica da lugar a la asociación equilibrada de dos o más organismos de distinta especie, es decir, una simbiosis sexual entre lo orgánico y lo inorgánico que hace referencia a las múltiples conexiones libidinales con los objetos; de acuerdo con Crash (1996), una sexualidad más allá de los límites del cuerpo. Una mezcla de sexo y velocidad. Los accidentes modifican la carne; las prótesis, la *erogenizan*. Junto a éstas, las cicatrices parecen convertirse en las verdaderas zonas erógenas de cuerpos cargados con la violencia de la velocidad y de una sexualidad proteica y polimorfa, en la cual la corporalidad es la escena por excelencia de una trasgresión que se desliza entre los metales retorcidos y el erotismo maquínico.



Fig. 51 El cortador de césped, Cibersexo.
Tomado de Velocidad de escape
de Mark Dery

²³ Amir Hamed, Ovidio o de cómo deja de ser el mundo, en www.henciclopedia.org.uy/autores/htm, con acceso en enero 2003.

²⁴ Fabián Giménez Gatto, Cronenberg y la nueva carne, en www.henciclopedia.org.uy/autores/htm, con acceso en enero 2003.

En ese ámbito de la **cibercultura**, el artista australiano Stelios Arcadiou, mejor conocido como Stelarc, concreta el *body art* cibernético en una exposición magistral. El *body art* cibernético es más que nada de tipo *performance* y, según el artista, esos experimentos son:

[la toma de conciencia] de que la estructura fisiológica del cuerpo es lo que determina su inteligencia y sus sensaciones, y si se modifica esta estructura, se obtiene una percepción alterada de la realidad.²⁵

La obsesión del arte corporal cibernético está centrada en los llamados *gadgets* cibernéticos, que son las prótesis de la posmodernidad.

El cuerpo está obsoleto-. El artista se basa en la idea de que el cuerpo tal y como lo concebimos, tal y como lo poseemos es apenas eficiente y mucho menos goza de una estructura duradera.²⁶

Tal concepción ha llevado al artista a dirigir su trabajo hacia la necesidad de transformar la corporeidad por la amplificación y dotar al cuerpo en ocasiones de un tercer brazo, una tercera oreja, un ojo láser, un brazo automático o un *Exoesqueleto*. Entonces, la máquina confeccionada con capacidades adicionales a las del cuerpo adquiere gran capacidad de desplazamiento.

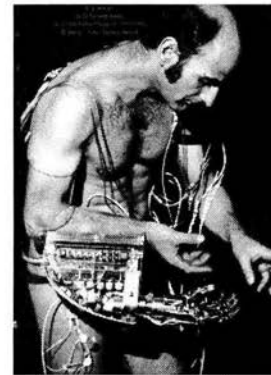
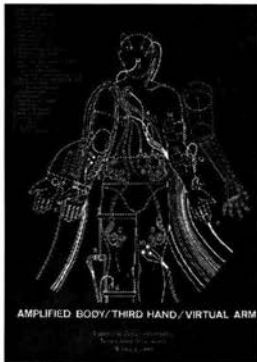


Fig. 52, 53, 54 El artista Stelarc en su propuesta de su cuerpo amplificado, sus ojos láser y su tercera mano en el performance *Structure/ substance*. Tomado de Velocidad de escape de Mark Dery.

Dicha figura recuerda la del monstruo de Frankenstein, creado por Mary Shelley, que irónicamente surge justo cuando el hombre desea resaltar sus cualidades intelectuales; tiene un cerebro pero carece de mente, y tiene materia, es extensa, pero sin espíritu. Se genera un simulacro tecnológico en el que no es posible sino animar a la máquina antropomorfa.

²⁵ Cuerpo: escenario de subjetividades, en www.geocities.com/quid_corpus/bodyperformance2.html, con acceso en enero 2003.

²⁶ Idem.

La nueva carne aparece como planteamiento erótico de la máquina, mutación en la subjetividad y en el cuerpo de los que la habitan. La nueva carne resulta ser, entonces, la corporalidad desnuda ante la vil caricia del metal.²⁷

No sólo se conjunta pedazos de carne con más carne. La tecnología interviene con la propuesta de fusionar la carne y el metal creando un nuevo Frankenstein.

“ El cuerpo se ocupa como espacio de experimentación y metamorfosis, sufre una serie de mutaciones para poder albergar imágenes en sus entrañas, sólo el objeto puede seducir, en un mundo obsceno, en el imaginario fin de siglo”.²⁸

David Cronenberg y la ideología de la nueva carne marcan el paradójico abrazo al envilecimiento maquínico. Sus atormentados personajes resultan ser las figuras paradójicas que permiten analizar lo que la alteración de un cuerpo cargado de tecnología representa en la cultura occidental. El concepto de la nueva carne emerge como el último destello de seducción en el universo desencantado del sujeto fractal.

“ El terror corporal de Cronenberg posee la particular característica de ofrecernos una visión de lo monstruoso que nos remite directamente a nuestra carne, espacio donde se conjuga el miedo a la muerte, el erotismo y la metamorfosis supurante de lo abyecto.”²⁹

Los Frankensteins actuales no se dejan encasillar fácilmente en las viejas categorías de lo conforme y lo deforme. Las perversiones de la carne revelan una característica fundamental del monstruo contemporáneo, es decir, la trasgresión de las oposiciones simples; el cuerpo sin órganos no es más que un conjunto de prácticas de desaparición del cuerpo. Por tanto, en ese devenir destacan las bodas *contra natura* entre la carne y el metal. Ellas trazan el campo semántico del terror corporal, las preocupaciones por la inhumanidad derivada de un desarrollo tecnológico que se escapa de las manos y está presente en la mayoría de los filmes como el de Frankenstein, que muestran las pesadillas posindustriales con cuerpos mutilados, penetrados y, aunque parezca extraño, sodomizados en rituales tecnológicos no carentes de erotismo.

²⁷ Fabián Giménez Gatto, Cronenberg y la nueva carne, Op.cit.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.



Fig. 55 La artista plástica Orlan después de una cirugía plástica, Tomado de Velocidad de escape de Mark Dery.

En los filmes de ese tipo, además de paranoias apocalípticas, también es posible rastrear intentos de experimentación en el terreno de la sexualidad no humana, fetichismo maquínico en la seducción del metal, la máquina como el otro yo, el cuerpo marcado por una alteración que lo convierte en extraño para sí mismo; el cuerpo envase; el cuerpo cosificado y convertido en carne dando lugar a perversiones mundanas.

1.3. De lo obsceno a lo artístico

"Estoy totalmente convencido que no es el apetito, sino la idea del mal lo que nos excita, decía el ya mítico Marqués de Sade".³⁰

Todas las perversiones del hombre devienen en una desviación, en una transformación y mutilación del cuerpo. La recurrente presencia de perversiones de tipo sexual en el arte y en la reflexión científica ha dado origen a conceptos como la obscenidad, y en ese sentido los artistas se han manifestado con gran diversidad de imágenes, conceptos y posturas. Las perversiones se sitúan próximas a la esterilidad, el placer y la patología conjugando la muerte, el goce y la enfermedad. La perversión sádica deja la huella de los nuevos valores decadentes: lo horrible, lo grotesco, lo mórbido. El sadismo, el masoquismo, el fetichismo, el exhibicionismo y la zoofilia forman parte del conjunto de conductas sexuales que coinciden en su carácter grotesco y suscitan el horror y la risa.

La literatura y el arte en general van a edificar un universo *contra natura*, contra la norma moral y social, y por ello el tema de las perversiones resulta fundamental.

" Mario Praz profesor universitario y crítico de arte y literatura italiano, ha subrayado la inversión de los valores estéticos que se produce en la segunda mitad del siglo XIX, y el descubrimiento del horror como fuente de placer y de belleza. Lo horrible aparece como una categoría de lo bello, y destaca, inevitablemente en este sentido, el tema de la mujer fatal, que invade la literatura y la pintura, y adquiere el rango de un mito." ³¹

Desde sus inicios, cuando aún vivía en cuevas, el hombre se ha encargado de manifestar esas "perversiones", esas pasiones que se revelan dentro del concepto de erotismo. El erotismo representado en imágenes y textos existe desde hace 27 000 años: los hombres no sabían hacer platos y vasijas útiles, pero ya esculpían voluptuosas figurillas femeninas en barro cocido, como la celebre Venus de Willendorf.

³⁰ Angelika Muthesius y Gilles Néret, New York, Erotic Art, Ed. Taschen, 1998, p.191.

³¹ Rosa de Diego y Lidia Vázquez, De lo grotesco, " Estética de la perversión decadente", Material fotocopiado.



Fig. 56 La Venus de Willendorf es una de las primeras esculturas que se conoce en la historia del hombre. data de los años 30.000-25.000 a.C; representa una diosa de la fertilidad. La figura fue labrada en piedra caliza y mide aproximadamente 11 cm de altura.

Dentro de estas expresiones comienza a suscitarse una serie de categorías no aceptadas por la sociedad. Por ejemplo,

“ Tanto los griegos como los romanos tenían un claro sentido de la **obscenidad**, como que se trata de un concepto inventado por el teatro. Cuidaron los trágicos que aunque a lo largo del drama se tuviese puntual noticia de las escenas más crudas, éstas nunca se representasen ante el público, sino **ob scaenam**, fuera de la escena, en la parte de atrás, de modo que los espectadores pudieran oír, pero no ver los crímenes. Saber de ellos, intuirlos, adivinarlos, pero jamás presenciarlos. Era una norma no sólo de buen gusto, sino de efecto escénico: no se podía arriesgar el dramaturgo a arruinar el atractivo por el protagonista presentándolo en su actitud más repugnante. Así que actuaba detrás de la escena, iluminada, y sólo se veían las sombras y se oía el alboroto que acompañaba el asesinato del antagonista (ésta era la escena más cruda). El dramaturgo se alejaba también de este modo del crimen, al paso que protegía de él al pueblo espectador. Todo muy en su sitio: podía ser contraproducente el regodeo en el crimen y en la sangre, aunque se derramase oportunamente, así que se trataba de mantener sobre éstos las sombras de la obscenidad y tener un tanto alejado al pueblo. Que cada uno tradujese las sombras y los gemidos de la víctima según su conciencia. Pero eso sí, **conciencia de obscenidad.**”³²

Obras de alto valor estético han permanecido recluidas en talleres o colecciones privadas, alejando de posibles repudios a los artistas y coleccionistas. Obras creadas en la antigua ciudad romana de Pompeya permanecieron literalmente ocultas durante más de 200 años en un "gabinete secreto" del Museo Arqueológico de Nápoles, Italia. También pinturas, esculturas y bajorrelieves de extremado valor estético retratan sexo explícito entre seres humanos, héroes mitológicos e incluso animales. En

³² Mariano Arnal, [Léxico derecho-justicia-política-obscenidad](http://www.elalmanaque.com/politica/OBSCENIDAD.htm), en www.elalmanaque.com/politica/OBSCENIDAD.htm, con acceso en marzo 2003.

sentido opositor, en Inglaterra, entre 1824 y 1853, las leyes proporcionaron un punto de apoyo jurídico para combatir la exhibición y la importación de libros e imágenes obscenas (en su mayoría de procedencia francesa), con el pretexto de proteger a los retrasados mentales y a las personas lábiles moralmente; asimismo, la producción y la distribución de representaciones obscenas a partir de entonces fueron perseguidas judicialmente en toda Europa. Esto implicó que todo desnudo fotográfico excluido de la categoría científica o artística podía calificarse de "obsceno".

En otra parte del mundo, en el arte japonés desde el siglo XVII hasta el siglo XIX dominó el movimiento *Ukiyo-e* ("mundo flotante"), un estilo que representó las fantasías y las vidas cambiantes de gente corriente, actores, cortesanas y otros habitantes del país; y que parodió los proverbios budistas sobre la inconstancia y la transitoriedad de la naturaleza de las cosas.



Fig. 57 Litografía ilustrada de *cunnilingus* japonés. Tomado de *Amantes Artificiales*, "Libros para amantes" de Vicente Muñoz Puelles; Ed. La máscara

En muchas partes, cuando las editoriales adoptaron las **técnicas de impresión**, con las que se producían en masa imágenes a buen precio para los mercaderes urbanos y los gremios, los artistas crearon diseños para los grabados que los expertos artesanos tallaban y reproducían en bloques de madera de cerezo. Cada bloque posibilitaba la impresión de más de 10 000 copias. En cuanto a la decoración, los artistas realizaron ilustraciones de moda, calendarios, tarjetas de felicitación, libros ilustrados, guías de viaje y de entretenimiento, pornografía y material que promocionaba el teatro kabuki, burdeles, salones de té y restaurantes.

En la **literatura**, grandes obras causaron controversia, como la famosa novela *El amante de lady Chatterley*, de D.H. Lawrence, que en su momento se consideró obscena; en ese sentido, la novela de Jeanette Winterson, *Fruta prohibida* (1985), quizá recibiría igual calificativo si ahora se aplicaran los mismos criterios.

Poetas clásicos y algunos escritores españoles de diferentes épocas utilizaron fórmulas de difícil clasificación entre el erotismo y la pornografía. Sin embargo, la explicación más adecuada para diferenciar una forma de otra es, en gran medida, la intención de esas obras: la perspectiva del autor y los intereses a los que responde, la perspectiva del propio lector o espectador, y la manera en que se lee en definitiva el objeto creado.



Fig. 58 Grabado erótico.
Tomado de Amantes Artificiales,
"Libros para amantes" de Vicente Muñoz
Puelles; Ed. La máscara

En cuanto al **cine**, hay que tomar en cuenta la serie de películas de Andy Warhol protagonizadas por Joe D'Alessandro, oscilantes entre lo lisa y llanamente pornográfico y lo erótico. De igual manera, inspirado sobre todo en el *pop art* de la década de 1960, el artista Jeff Koons abordó la penetrante influencia de la moderna sociedad de consumo, imitó la imaginería sensacional de la publicidad y la pornografía, y a menudo incorporó en su obra artística productos domésticos, como las aspiradoras que expuso en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York en 1980. Sus creaciones más controversiales son las explícitas fotografías, pinturas y esculturas sobre sus relaciones sexuales con su esposa Cicciolina, actriz pornográfica y diputada del Partido Radical italiano.

En palabras de Jeff Koons,

La pornografía es alineación. No me rompo la cabeza con un término cualquiera, dado que esta obra, en su alineación, carece totalmente de significado. Para mí se trata de utilizar la sexualidad como medio de comunicación.³³

³³ Angelika Muthesius y Gilles Néret, *Op. cit.*, p. 125.

Fig. 59 Jeff on top (*Dirty*), 1999.
Jeff Koons. Tomado de Erotic Art.
Ed. Taschen.



Como prolongación del tema, habría que considerar el **cómic erótico**, por tratarse de un género híbrido entre la literatura y las artes gráficas; también las **cartas de amor**, que constituyen una fuente importante para el conocimiento del amplio espectro de la literatura erótica, y entre ellas vale la pena citar las escritas por James Joyce, o las novelas o escritos por Jean Baudrillard, George Bataille o la obra de Charles Bukowski.

Tales situaciones tienen como base el cuerpo y que pasa con él y en él. Como ya se mencionó, el cuerpo se desnuda no sólo de prendas, sino de toda connotación. Asimismo, la pose en sí, junto con el orden determinado por el visor de la cámara, es insuficiente: se requiere el sometimiento del cuerpo al orden de la mirada. Las cantidades sobrecogedoras de cuerpos posantes inquietan por su aproximación a un fenómeno fundamental para el trabajo del arte: la pérdida del significado habitual y la disponibilidad abierta de cuerpos con toda su empatía para otras posibles significaciones.

En el ámbito de las **definiciones**, posturas y conceptos, las formulaciones de lo erótico, obsceno o pornográfico resultan complejas y variadas.

Si únicamente se tomara en cuenta el aspecto físico, sucedería lo que en otros tiempos: todo desnudo carente de sentido artístico podría juzgarse "negativo", obsceno, y en consecuencia rechazable por denigrante, o inoportuno por inadecuado. La calificación de obsceno para el desnudo tiene que ver con las intenciones del fotógrafo o la vulgaridad del modelo. Según este criterio, las fotografías de las revistas de contactos sexuales son obscenas, negativas, por mostrar cuerpos normales (vulgares) en sexo explícito, sin intenciones artísticas; ...con obsceno, nos referimos a lo no digno de ser considerado debido a su carencia de positivación. Por eso no es artístico; esta supuesta "negatividad" de todo desnudo no positivado le vendrá dada, desde el punto de vista fotográfico, a partir de dos posibles circunstancias: o debido a los fines —objetivos— e intenciones de la imagen, que no son pertinentes por no ser positivadores (pornografía), o debido a que el propio objeto (modelo) retratado es inadecuado, impropio; esto es: impertinente en sí mismo.³⁴

³⁴ Alberto Adsuara Vehí, *Op.cit.*, p. 75.



Fig. 60, De la pornografía,
www.angelfire.com

Todo parece reducirse a las proyecciones del observador, de lo que ve, lo que concibe como erótico o no. Más allá de todo cuestionamiento hay algo claro: no hay **erotismo** sin tabúes.

Las distinciones hasta ahora entre qué es erótico y qué es pornográfico suelen ser ociosas. En lo primero se ha tratado de reivindicar al arte, relegando lo segundo al mal gusto, al tráfico, y todo lo que ya sabemos. A fin de cuentas, es de la vieja *porné*, o prostituta, que deriva esa grafía babilónica. Sin embargo, a las rameras, cuando aún sabían ser paganas, se las consideraba sagradas, y se debe por tanto inferir que algo de lo sacro debe retener la galaxia porno.³⁵

Gracias a la crítica puritana, lo sexual se divide en erotismo *bueno* y pornografía *mala*. En lo erótico, seduce la visión de un cuerpo que no se deja ver del todo, su secreto, su ausencia; en cambio, en lo pornográfico fascina la desaparición del cuerpo en la exterioridad de su presencia absoluta. Así, el erótico cuerpo semidesnudo transformándose bajo el espectáculo de la mirada es sustituido en la **pornografía** por la irrevocable inmediatez de un genital en primer plano, una armadura de signos vacíos que ya no revelan el encanto del sexo como juego infinito de las apariencias.

Frente al juego del deseo, la obscenidad nos ofrece lo más visible, es decir, la visibilidad de lo neutro, la hipóstasis de la piel desnuda que borra lo erótico en favor de una pornografía de lo real; estrategias banales de la cultura occidental porno-pop, paraísos artificiales de la imagen en la ciudad desnuda.³⁶

³⁵ Amir Hamed, [Escritura-pornografía-porné-perverso/inocente-imagen-erotismo](http://www.henciopedia.org.uy/autores/Hamed/Nodeporno.htm),
www.henciopedia.org.uy/autores/Hamed/Nodeporno.htm, con acceso en enero 2003.

³⁶ Fabián Giménez Gatto, [Seducción-erotismo-pornografía-desnudez-obsceno-tatuaje-piel](#), Op.cit.



Fig. 61 Janice Dickinson. Tomado de *El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico*, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, 1997.



Fig. 62 *Close up*. Tomado de *El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico*, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, 1997.



Fig. 63 De la pornografía

Los criterios para calificar las imágenes como “obscenas” o “pornográficas” deberían basarse en más aspectos, no sólo en la simpleza de la representación del cuerpo desnudo y en la demostración de prácticas sexuales que incluyen desde el coito hasta la cruda exhibición de los genitales. El binomio erotismo-pornografía no representa dos registros o dos estilos factibles de valorar y calificar en aras de elegir uno y descartar al otro; ambos pertenecen a tiempos históricos y tecnologías muy diferentes. El **erotismo** tiene más valor en el aspecto literario y psicoanalítico, pero subsiste por la hipótesis de los dos mundos o los dos niveles. Por su parte, la **obscenidad**

[...] trastoca el orden de la representación, todo es arrojado a la voracidad de la mirada, aquello que estaba al margen de la representación entra en escena y cualquier forma de exterioridad desaparece.³⁷

En esas circunstancias, la obscenidad ya no demarca el territorio de la representación. Al mantenerse en el límite, se convierte en la atracción principal del *show mass* mediático cuyo centro no anuncia ningún efecto especial, simplemente la crudeza de lo real. Por otra parte, la obscenidad no se reduce a divertimento: es el fin del juego de las apariencias con lo real, el punto muerto de la

³⁷ *Idem*.

ilusión. Nada que "desviar de su verdad" hay; según la clásica definición de seducción, todo ha desaparecido por un exceso de *verdad* y transparencia.

Cuando analizamos los efectos de obscenidad de la cultura occidental, todo parece estar imbuido de un *demoniaco carácter* pecaminoso y decadente. Paradójicamente, este pasaje de lo moderno a lo posmoderno, expresado en una lógica neobarroca y obscena —una fractalidad *porno* de lo real después de la orgía de *representación*—, lo conducen a lamentarse incansablemente por la ausencia de ilusión y encanto...³⁸

En términos interpretativos, la obscenidad acontece en una fascinación pura de las superficies perfectamente iluminadas, la ausencia de profundidad o de enigma, la presencia absoluta de lo mirado sin sombras u ocultamientos, la desnudez lujuriosa y sin secreto. La ambigüedad del cuerpo y el sexo da paso a la radicalidad fascinante de la piel desnuda.



Fig. 64 *Butt Red (Close up)* 1991. Jeff Koons.
Tomado de Erotic Art. Ed. Taschen.

La **pornografía** es menos sutil que el arte erótico. Sin abandonar su perspectiva directa, incorpora en ciertas ocasiones aspectos más libres de la sexualidad y menos atados a convenciones. La razón de ello es que en este género no hay tabú; apenas cuerpo y excrecencias, de manera que se produce un redescubrimiento de la anatomía y la fisiología, de las contorsiones y límites. Entonces, la carne empuja a la osamenta; como el espectáculo sin tabú, no hay necesidad de historia. El cuerpo sólo obedece a sus llamados y no requiere coartada de narración más pretenciosa.

Es posible —dependiendo de lo que se entienda por obsceno—, pero es seguro que el buen y el mal gusto no tienen nada que ver con el arte. Tienen que ver con la decoración. En realidad la distinción erotismo-pornografía es la expresión estético-conceptual de la necesidad profunda que tiene nuestra sociedad —o que nuestra sociedad cree que sigue teniendo— de reprimir lo sexual.³⁹

³⁸ **Idem.**

³⁹ Muthesius Angelika y Gilles Néret, *Op. cit.*, p. 164

No obstante, hoy la pornografía y la obscenidad están extensamente disponibles en películas y programas de televisión, en cintas de video y en la Internet, que cada vez presentan aspectos sexuales de manera más explícita. Por ejemplo, la Internet es capaz de traer el acceso directo a la pornografía.

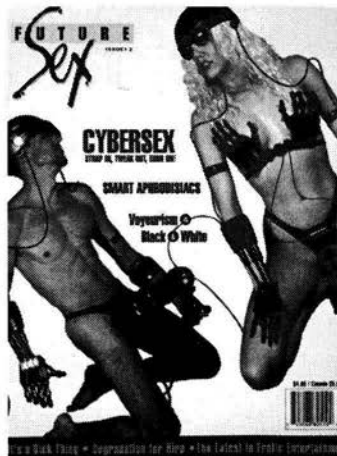


Fig. 65 *Future Sex* magazine, 1992.
Tomado de Velocidad de escape de Mark Dery.

En 1945, el sexólogo Kinsey contribuyó a la liberación sexual, al poner de manifiesto que conceptos como “indecente” u “obsceno” eran juicios de valor con escaso fundamento. Jorge Tobías Colombo, asimismo, mencionó que

La palabra obsceno, tiene que ver con todo lo que se relaciona con la sexualidad sin pudor. Es decir, todo lo que sexualmente se expresa, realiza o piensa sin escrúpulos, sin recato o vergüenza.⁴⁰

Un fenómeno tecnológico importante en este tema es el impacto de la **imprenta** en la cultura, el abaratamiento y distribución amplia de libros e imágenes. Posterior a la impresión de las primeras Biblias y textos religiosos, los impresores se aventuraron por el terreno del deseo. Desde 1523, por lo menos, comenzaron a circular libros de contenido sexual. Por ello, en tiempos de la producción manual de imágenes, su consumo parecía estar al margen; con la industrialización de la imagen fotográfica “erótica”, se escapó de toda forma de control.

El discurso del desnudo, desarrollado por los fotógrafos, acerca las imágenes al arte, para que no se perciba algún grado de exhibicionismo en ellas. A la imagen del cuerpo desnudo, como propuesta visual, el fotógrafo debe agregar elementos para contrarrestar toda lectura moral.

⁴⁰ Jorge Tobías Colombo, Erotismo, obscenidad y lascivia, en www.henciclopedia.org.uy/autores/htm; con acceso enero 2003.

El fotógrafo debe escribir sobre el cuerpo una mirada fotográfica que haga escapar a estas imágenes del mero exhibicionismo para convertirlo en objetos visuales. Un cuerpo desnudo en la fotografía debe reinventarse en otro, para alcanzar el estatuto de imagen fotográfica. Esto nos hace recordar a esas fotografías alegóricas, que no solo registran sino que quieren decir otra cosa que la que a primera lectura dice.⁴¹



Fig. 66 Natasha Merrit. Digital Diaries.

Con la fotografía es posible trascender el medio fotográfico, así como el propio asunto objeto de la fotografía. Esto implica la posibilidad de intentar hacer arte enfocando la sexualidad de una determinada y misteriosa manera, ya que no todas las fotos de sexo llegan al arte. Así, la censura de lo “obsceno” o lo “indecente” es producto de una moral sexual represiva, cuya difusión curiosamente corre paralela con el descubrimiento de la fotografía y su aceptación entre un público consumidor. Por consiguiente, ante el lenguaje y uso popular, el sexo adquiere connotaciones de ocultamiento y vergüenza.

... toda fotografía en la que aparezcan los famosos órganos sexuales tiene que pasar el visto bueno que garantice el decoro de la representación. De otra forma acabará condenada a la pornografía.⁴²

⁴¹ *Ibidem*, p. 36.

⁴² *Ibidem*, p. 45.



Fig. 67 De la pornografía



Fig. 68 De la pornografía. Tomado de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico; Aduara Vehí Alberto; Ed. Midons; 1997.

Significa que, al igual que el cine, la fotografía tiende incluso a rechazar las disfunciones corporales de las cuáles sólo se encarga, a veces, la pornografía y el arte:

Así que mientras en el cine, mear es como toser: nadie lo hace casualmente, o sea, desinteresadamente. Todo lo más que se hace es utilizar como espacio simbólico de connotaciones morbosas, el lugar donde habitualmente se realizan estas reiteradas y "sospechosas" actividades.⁴³

Lo que no existe en la vida real existe con más fuerza en la escenografía inventada de esa vida. O dicho de otra manera: lo que siendo normal produce rechazo al ser mostrado de forma natural, produce sin embargo placer cuando es mostrado de forma "degenerada" o "artística".⁴⁴

⁴³ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁴ *Idem*.



Fig. 69 Anónimo c.1890. en 1000 Nudes, Ed. Taschen.



Fig. 70 Anónimo c. 1890. en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

No obstante, se producen imágenes con el propósito de conseguir placer estético a partir de su contemplación; o bien, fotografías que relacionan lo sexual con las famosas secreciones o prácticas urofilicas (lluvia dorada, *pissing*), coprofilicas y otras de mayor sofisticación, lo cual lleva a suponer que hay una clientela más que dispuesta a "utilizarlas" para beneficio propio. Por ejemplo, en la pornografía "normal" (penetración, felación, *cunnilingus* y sexo anal), la calidad depende de factores como la naturaleza de las reproducciones, la belleza de las modelos y la elección de las tomas; en cambio, en la pornografía sadomasoquista (especializada), la calidad se relaciona con el grado de verdad –verosimilitud- que se transmita.



Fig. 71 Andrés Serrano. A history of sex (*The fisting*) 1996, Tomado de La revista EXIT, "Censurados/Censured".

En cuanto a la representación del desnudo la fotografía más que el arte pictórico atrae con mayor facilidad la acusación de obscenidad, sin duda porque el realismo fotográfico hace ver al desnudo menos capaz de operar hacia la "neutralidad". Eso explica, como ya se mencionó, las estrategias o técnicas dirigidas a suprimir la literalidad que pueda indicar algún grado de obscenidad. La búsqueda del arte en la retórica del desnudo dirige hacia la eliminación del exhibicionismo, orienta para convertir el cuerpo desnudo en un "objeto fotográfico". La directriz del fotógrafo artístico es el ansia por alejar el cuerpo desnudo de lectura moral y, en cambio, escribirle una mirada fotográfica para convertirlo en objeto visual reinventado; algo parecido a las fotográficas alegóricas, que registran y al mismo tiempo expresan otra cosa después de la primera lectura.

En esos términos, la relación del ser humano con el cuerpo y su sexualidad parece extremadamente complicada. Y la historia de las artes visuales así lo confirma con un sin fin de manifestaciones: la cultura egipcia, Grecia, el Medioevo y el renacimiento, la revolución francesa, el romanticismo, el *art nouveau*, las vanguardias y la plena modernidad. La historia de miles y millones de imágenes demuestra el intento del hombre por ocultar, por divinizarse a la representación sin rodeos de su actividad sexual. Muchas de esas representaciones fueron creadas por famosos como Caracci, Fragonard, Rowlandson, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Utamaro, Picasso, George Grosz, Ungerer, Jean Morisot, Hans Bellmer, Mapplethorpe, Otto Dix, Cindy Sherman y Jeff Koons, por mencionar algunos. Muchísimas son el producto anónimo de miles de manos que pintaron, esculpieron y grabaron imágenes eternas y cambiantes.



Fig. 72 *Three Figures* 1920. Georges Grosz.
Tomado de [Erotic Art](#). Ed. Taschen.

En esa larga historia cabe mencionar uno de los registros visuales más vistosos que data de unos siete mil años y fueron pintados por ejemplo sobre piedra por los primitivos de una tribu sahariana: homúnculos de falos gigantes, criaturas mitad hombre y mitad bestia, que copulan con sus hembras. Walter Kendrick contó cómo el descubrimiento de la vida diaria de los romanos, a partir de las ruinas de Pompeya, dio origen a la pornografía: murales y esculturas, quizás hoy pornográficos, revelaban la convivencia sexual por ejemplo entre mujer y chivo, mujer y mujer, hombre y yegua, varón y doncella; con las ruinas perturbadoras, se erigió un Museo Secreto, visitado sólo por varones adultos y prohibido para mujeres y niños. Otras representaciones antiquísimas del coito humano están en las paredes de la gruta de Combarelles, en Francia, y datan de unos cuarenta mil años de

edad. En la actualidad, el soporte de la imagen ha cambiado una y otra vez (piedra, papel, lienzos, papel de fotografía, acetato, cintas magnéticas, pantallas, holografías, etcétera), pero aún perdura esa inquisición en lo obvio, esa fascinación por lo sabido, que sirve de fundamento al erotismo y la pornografía, según el cristal con que se mire. Para el siglo XIX, emergieron la pornografía y el moderno *voyeur*.

Para que exista porno no es necesario el sexo; basta el edén. Antes de la fruta interdita y de las vergüenzas, Eva y su compañero vivían en estado de pornografía. Previo a la hoja de parra (el emblema de la prohibición, de que la escritura tiene que traspasar algo para alcanzar la verdad que busca), estaban ellos, solos, los animales y el Gran Voyeur, que había hecho un mundo para contemplarlo. Después vino la perversidad, la historia, el desasossegante viborear de la escritura.⁴⁵

“En el círculo de la pornografía es importante mencionar al Marqués de Sade, pues él conocía las limitaciones en las posibilidades sexuales del cuerpo, el carácter finito de las variantes del coito y las consecuencias de la repetición de los mismos actos, es decir, el aburrimiento. Por ello, su obra explora bastante los límites corporales y las herramientas para alcanzar los extremos de la sexualidad, que solían desembocar en lesiones y, a veces, el desmembramiento corporal”.⁴⁶

La fotografía, y luego el cine, proporcionaron nuevos bríos a la pasión, por la exhibición de la sexualidad y de todos sus alrededores. El cine, como lo señaló el célebre teórico Christian Metz,

[...] es el arte del figoneo por naturaleza: todo espectador es un mirón empedernido; está la sala oscura y esa exquisita sensación de que todo lo que acontece en ella sucede solamente para uno.⁴⁷

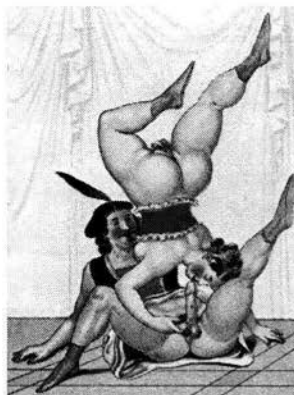


Fig. 73 Litografía ilustrada.
Tomado de *Amantes Artificiales*,
“Libros para amantes”
de Vicente Muñoz Puelles; Ed. La máscara

La historia en cuanto al cine se alarga con el cambio de paradigma planteado por la digitalización y las computadoras. Por un lado, la vertiente del llamado **cine erótico** —libre de la visión explícita y

⁴⁵ Amir Hamed, *No de porno*, en www.henciclopedia.org.uy/autores.htm, con acceso en enero 2003.

⁴⁶ Rosa de Diego, *Op. cit.*

⁴⁷ Frank Baiz Quevedo, *Siete mil años de porno*, en <http://www.lapaginadelguion.net/> con acceso en enero 2003.

afianzado en el recurso de lo sugerido— habla de todo menos de sexo crudo, pero se reserva situaciones amorosas, un momento privilegiado para que la actriz o el actor dejen fluir su sexualidad. A esta vertiente pertenece el cine *softcore*, que desarrolla temáticas extensas referidas al amor carnal

[...] es considerado también cine “erótico” aquel que históricamente fue dirigiendo hacia lo que es hoy es el *hardcore*: el cine nudista escandinavo de los años sesenta, el *sexy music hall* italiano de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta y, un poco más hacia los años setenta, el cine “pedagógico” de “doctores alemanes”.⁴⁸

Otra vertiente del cine dedicado al sexo es la pornográfica, si se le juzga así por mostrar la sexualidad con el mismo deleite que los primitivos reflejaron al pintar en las paredes de la gruta de Combarelles, en Francia.

La gran irrupción del porno y su presencia masiva, notoria y legal también ya es historia y asunto de la década de 1960. Así vinieron los mitos y las polémicas, los estudios y las racionalizaciones. Los protagonistas de esa irrupción, todavía “frescos” en el negocio, suscitaron reflexiones, reconsideraciones y desmitificaciones, por ejemplo: los directores Radley Metzger (autor de culto para admiradores y ratones de cinemateca), Gérard Damiano, Lasse Braun, Paul Thomas Anderson (*Boogie Nights*, 1977) y los hermanos Mitchell; dentro del cine de transgresión, Veronica Hart, John Holmes (*Wadd, The life & times*, de Alan Smithee, 2000), Annie Sprinkle, Ron Jeremy, Nick Zedd y Richard Kern. Ellos son sólo algunos de los generadores de un cine “parapornográfico”.



Fig. 74 De la pornografía.
Tomada de El cuerpo y la fotografía,
...entre lo obsceno y lo artístico;
Aduara Vehí Alberto; Ed. Midons;
Valencia, 1997.

⁴⁸ Idem.

Actualmente, la pornografía se hace en **video**. Una nueva generación de videoastas, actores, actrices, productores y comerciantes de todo tipo se instala en el comienzo del siglo XXI con el estilo actual de la época. Y más allá, la **Internet** se abre camino en el negocio más monstruoso de los que inventaron cómo hacer dinero en la red.

La revolución digital vino a transformar el panorama del erotismo; así como lo hizo en su momento la revolución industrial que introdujo cientos de dispositivos mecánicos destinados a modificar, o mejorar, nuestra relación con el sexo.⁴⁹

Antes de la red, para la gente común era difícil imaginar la existencia de prácticas y fetiches sexuales tan especializados, como los siguientes: el *fisting*, que consiste en la introducción de uno o más puños por la vagina o el ano; los deportes sexuales de sangre que suponen la perforación de piel, labios, testículos y penes; el cada vez más popular *bukkake* japonés, que significa chorrear o salpicar, y durante el cual decenas de hombres descargan chorros de semen en el rostro de una mujer; la hierofilia o excitación por objetos sagrados; la coprofagia, la zoofilia, el *gang bang* y el *stag*.



Fig. 75 La interpretación de los sueños (vagina dentada), 2001. Tomada de la revista *EXIT*, "Censurados /Censurade".

Actualmente, se presentan nuevos términos y maneras de representar al sexo:

[...] los nuevos medios de *software* informático, CD interactivos, correo electrónico y realidad virtual, así como el *cybersexo*, la teleconsolación, la erotrónica –termino que se refiere, a la seguridad en los placeres del sexo; y por último las líneas calientes, conocidas también como *Hot-Line*.⁵⁰

⁴⁹ Martín Lister, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, España, Ed. Paidós Multimedia, 1997, p. 34.

⁵⁰ *Idem*.

En este paraíso erótico-digital, podemos expresar nuestros deseos más inconfesables y se ha dado la oportunidad de descubrir las perversiones y fantasías más inimaginables de nuestros propios deseos, se presenta un pequeño problema al cibernauta, al cuál se le ha creado una nueva red donde también existe una lucha contra crímenes contra la pornografía infantil y la pedofilia, donde estos crímenes son perseguidos por ciberpolicías del eros, donde están llevando a la red una nueva era victoriana de represión paranoia y humillaciones públicas.⁵¹

La descripción o exhibición explícita de actividad sexual en literatura, cine y fotografía, medios electrónicos, entre otros medios de comunicación, con el fin de estimular sentimientos eróticos más que estéticos o emocionales se considera **pornografía**. Como ya se mencionó, el contexto, la mirada del observador, los elementos culturales o la forma de presentación determinan el carácter pornográfico o artístico que se atribuya a las imágenes o las descripciones en sí, ya que la línea divisoria entre arte y pornografía es endeble. Así, la intención de las imágenes pornográficas relacionadas con el arte descansa más en una relación estético-plástico. Además, al parecer, lo pornográfico y lo erótico se presentan en forma de texto o de imágenes; pero lo erótico se relaciona con imágenes sugestivas o simbólicas, más que con imágenes puramente gráficas, y tiene que ver con la idea de igualdad o de placer mutuo. Por otra parte,

[...] parecen ser tres las principales definiciones de pornografía: analítica, empírica y la de los censores. La definición analítica toma distancia con respecto a las explicaciones de corte clínico que, no está por demás decirlo, abundan en el campo de la sicología. La definición empírica es la que hace referencia al mercado, es decir, concibe la pornografía como un producto de consumo. Algo que se pone en circulación porque se vende, se produce y se consume. La definición de los censores es aquella que establece el Estado, los guardianes del orden social, moral y cultural. Aquella que se inquieta por la obscenidad y todos los efectos que considera nocivos para la sociedad.⁵²



Fig. 76 Natasha Merrit. Digital Diaries.

⁵¹ Naief Yehya, Tecno-erotismo: Op. cit.

⁵² Juan Soto Ramirez, Antropología visual de la pornografía, en http://www.visualanthropology.net/av-materiali/2002_1/ramirez.htm; con acceso en febrero 2003.

No existe un punto exacto para el comienzo o final de lo pornográfico, lo artístico y lo erótico; la imagen, por sí sola, no es pornográfica, requiere de una intención y de un contexto específico. "La pornografía es un argumento. Porque es pornográfico lo que la sociedad declara como tal."⁵³ Las imágenes pornográficas han cambiado con el paso del tiempo. Lo antes pornográfico puede no serlo hoy en día. La aparición del concepto de pornografía dio pauta a la separación de lo erótico con criterios arbitrarios de contenido, entre lo aceptable y lo inaceptable. Las clases poderosas y la élite cultural que hasta entonces monopolizaban el consumo del material sexualmente explícito introdujo tal distinción para sancionar a las masas e impedirles el acceso a materiales "peligrosos" y promotores de la degeneración moral.



Fig. 77 Natasha Merrit. Digital Diaries.

"En estas manifestaciones nada es evidente y normal, todo es ambiguo y extraño, síntoma de una provocación social, signo de una revolución conceptual."⁵⁴

En la pornografía, el sexo es sólo sexo; más que reunir actos sexuales, posiciones, genitales y rostros de éxtasis, captura detalles, gestos y símbolos que de alguna manera entran en resonancia con las fantasías del espectador. Para el observador casual, la pornografía puede parecer monótona y repetitiva, así que los pornógrafos siempre buscan nuevos medios y discursos, adaptan todo tipo de formatos y prueban prototipos para mantener cautivo al público. La persona ajena a los actores de la imagen, que traspasa el ámbito doméstico y privado para entrar en la pornografía es el espectador, en definitiva, el cliente, que persiste como el punto de referencia en una toma, una foto, en toda esa parafernalia creada para él.

⁵³ **Idem.**

⁵⁴ Rosa de Diego, *Op.cit.*

1.4. Conclusión

Actualmente, los artistas han adoptado la postura de romper con los viejos tabúes, discuten el concepto de pornografía y ofrecen nuevas posibilidades de representar la sexualidad. Son tiempos en que destacan los nuevos medios de la elaboración y tratamiento digitales de imágenes, el video y el cibersexo, y el cuerpo humano aún es objeto de la pasión del mirar y su materialización en la imagen. El desnudo apunta hacia el peligro, delata la precariedad del yo moderno y su falta de base; y constituye el más extraño difícil y desconocido de los objetos. La fotografía puede hacer, reconstruir y tambalear la percepción imaginaria del cuerpo, que a su vez determina la decisión del gran público para acceder a la creación de imágenes.

Notas de pie de página

Capítulo I

Inciso 1.1 La imagen fotográfica en la representación del cuerpo.

- 1_ Alberto Adsuara Vehí, El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Ed. Midons, Valencia, 1997, p.23.
- 2_ Maurice Merleau Ponty, Fenomenología de la percepción, Ed. Planeta, México, p. 146.
- 3_ Michael Koetzle, 1000 Nudes, Ed. Taschen, Italia, 2001, p. 11.
- 4_ **Idem.**
- 5_ **Ibidem.** p. 12.
- 6_ **Ibidem.** p. 15.
- 7_ **Ibidem.** p. 28.

Inciso 1.2 El Cuerpo: Escenario de subjetividades.

- 8_ Naief Yehya, El cuerpo transformado, Ed. Paidós Amateurs, México, 2001, p. 11.
- 9_ Naief Yehya, Tecno-erotismo, www.nexos.com.mx/yehya.html, acceso en mayo 2003.
- 10_ Michael Koetzle, Op. cit., p. 16.
- 11_ Lorena Zamora Betancourt: En la plástica de las mujeres. " El desnudo femenino. Una visión de lo propio ", <http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010306/31zamora.htm>, acceso en febrero 2003.
- 12_ Naief Yehya, Op. cit., p. 24.
- 13_ Maurice Merleau Ponty, Op. cit., p. 149.
- 14_ Alberto Adsuara Vehí, El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Ed. Midons, Valencia, 1997, p. 9.
- 15_ Ramón Almeda, El cuerpo en la fotografía de desnudo, www.criticarte.com/Page/File
- 16_ La cultura del cuerpo y el cuerpo de la cultura, en www.lavanguardia.es/Vanguardia/Publica, acceso en enero 2003.
- 17_ **Idem.**
- 18_ **Idem.**
- 19_ Huesos y cables, en www.lavanguardia.es/Vanguardia/Publica, con acceso en enero 2003.
- 20_ **Idem.**
- 21_ **Idem.**
- 22_ Seis propuestas del cuerpo como objeto de castigo y placer, www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/jun/150601/cuerpoyc.html, con acceso en enero 2003.
- 23_ Amir Hamed, Ovidio o de cómo deja de ser el mundo, en www.henciclopedia.org.uy/autores/htm, con acceso en enero 2003.
- 24_ Fabián Giménez Gatto, Cronenberg y la nueva carne, en www.henciclopedia.org.uy/autores/htm, con acceso en enero 2003.
- 25_ Cuerpo: escenario de subjetividades, en www.geocities.com/quid_corpus/bodyperformance2.html, con acceso en enero 2003.
- 26_ **Idem.**
- 27_ Fabián Giménez Gatto, Cronenberg y la nueva carne, **Op.cit.**
- 28_ **Idem.**
- 29_ **Idem.**

Inciso 1.3 De lo obsceno a lo artístico.

- 30_ Angelika Muthesius y Gilles Néret, Erotic Art, Ed. Taschen, New York, 1998, p.191.
- 31_ Rosa de Diego y Lidia Vázquez, De lo grotesco. " Estética de la perversión decadente", Material fotocopiado.
- 32_ Mariano Arnal, Léxico derecho-justicia-política-obscenidad, en www.elalmanaque.com/politica/OBSCENIDAD.htm, con acceso en marzo 2003.
- 33_ Angelika Muthesius y Gilles Néret, Op. cit., p. 125.
- 34_ Alberto Adsuara Vehí, Op.cit., p. 75.
- 35_ Amir Hamed, Escritura-pornografía-porné-perverso/inocente-imagen-erotismo, www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Nodeporno.htm, con acceso en enero 2003.
- 36_ Fabián Giménez Gatto, Seducción-erotismo-pornografía-desnudez-obsceno-tatuaie-piel, Op.cit.
- 37_ Idem.
- 38_ Idem.
- 39_ Angelika Muthesius y Gilles Néret, Op. cit., p. 164
- 40_ Jorge Tobias Colombo, Erotismo, obscenidad y lascivia, en www.henciclopedia.org.uy/autores/htm., con acceso enero 2003.
- 41_ Ibidem, p. 36.
- 42_ Ibidem, p. 45.
- 43_ Ibidem, p.36.
- 44_ Idem.
- 45_ Amir Hamed, No de porno, en www.henciclopedia.org.uy/autores.htm, con acceso en enero 2003.
- 46_ Rosa de Diego, Op. cit.
- 47_ Frank Baiz Quevedo, Siete mil años de porno, en <http://www.lapaginadelguion.net/> con acceso en enero 2003.
- 48_ Idem.
- 49_ Martín Lister, La imagen fotográfica en la cultura digital, Ed. Paidós Multimedia, España, 1997, p. 34.
- 50_ Idem.
- 51_ Naief Yehya, Tecno-erotismo, Op. cit.
- 52_ Juan Soto Ramírez, Antropología visual de la pornografía, en http://www.visualanthropology.net/av-materiali/2002_1/ramirez.htm; con acceso en febrero 2003.
- 53_ Idem.
- 54_ Rosa de Diego, Op.cit.

Lista de imágenes

Capítulo. I

Inciso 1.1 La imagen fotográfica en la representación del cuerpo.

- Fig. 1. A. Calavas. c. 1895., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 2. Anónimo. c. 1925., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 3. Anónimo c. 1855., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 4. Anónimo c. 1855., Daguerrotipo. En 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 5. Anónimo c. 1920., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 6** Anónimo c. 1920., en 1000 Nudes, Ed. Taschen
- Fig. 7. Anónimo c. 1920., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 8. Anónimo c. 1900., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 9. Anónimo c. 1900., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 10. Anónimo c. 1930., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 11. Gerhard Riebicke c. 1935., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 12. Anonimo c. 1900., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 13. 14, 15. Peter Driben, Pin up Girls, Ed Taschen.
- Fig. 16. Robert Mapplethorpe, " *Man in Polyester Suit* ", 1980, en The male nude, Ed Taschen.
- Fig. 17. Cindy Sherman, " sin titulo " 1978., Tomado de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.
- Fig. 18. Jake & Dinos Chapman A) " Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model (Enlarged x 1000). 1996. B) Forehead 1997., Arte para el siglo XXI, Ed Taschen.
- Fig. 19. Vanesa Beecroft, " Performance-Details " 1996., Arte para el siglo XXI, Ed Taschen.

Inciso 1.2 El Cuerpo: Escenario de subjetividades.

- Fig. 20. Anónimo c. 1910., 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 21. Anónimo c. 1910., 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 22. Eadweard Muybridge, " Animal Locomotion " (plate 406) 1887., 1000 Nudes, Ed Taschen
- Fig. 23. Sello de jade en forma de falo decorado con dragones entre nubes, Dinastía Ch'ing, China, Siglo XVIII. Sacred symbols, Sacred sex; Ed. Thames and Hudson, Eslovenia.
- Fig. 24. Columna de "Lingam", símbolo de la divinidad., Sacred symbols, Sacred sex, Ed. Thames and Hudson, Eslovenia.
- Fig. 25. Litografía ilustrada., Tomada de Amantes Artificiales, "Libros para amantes" de Vicente Muñoz Puellas, Ed. La mascara
- Fig. 26. "Heaven and earth" positions, pieza en porcelana, Dinastía Ch'ing, China, mitad del siglo XVIII., Sacred symbols, Sacred sex, Ed. Thames and Hudson, Eslovenia.
- Fig. 27. Anuncio de " Bolas de Geisha " artefactos para aumentar el placer sexual en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.
- Fig. 28. De la pornografía, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.

- Fig. 29 30 31. Fotografías de Elemer Batters, de su serie Legs that dance to Elmer's Tune, Ed. Taschen.
- Fig. 32. Anónimo c. 1890., en 1000 Nudes, Ed. Taschen.
- Fig. 33. De la pornografía, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons; Valencia, 1997.
- Fig. 34. Nobuyoshi, Araki, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons; Valencia, 1997.
- Fig. 35. Cindy Sherman, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.
- Fig. 36. Hans Bellmer, en El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.
- Fig. 37. De la pornografía, [www. e-rotiko.com](http://www.e-rotiko.com)
- Fig. 38. Anónimo c. 1920., en 1000 Nudes, Ed. Tashen.
- Fig. 39. Anónimo c. 1900., en 1000 Nudes, Ed. Tashen
- Fig. 40. De la pornografía, [http:// www. e-rotico. com](http://www.e-rotico.com)
- Fig. 41. De la pornografía, [http:// www. e-rotico.com](http://www.e-rotico.com)
- Fig. 42. Casanova-enzo, 1995., Pierre et Gilles, The male nude, Ed Taschen.
- Fig. 43. de la pornografía [http:// www. e-rotiko.com](http://www.e-rotiko.com)
- Fig. 44. Le petit jardinier-didier, 1993., Pierre et Gilles, The male nude, Ed Taschen.
- Fig. 45. Alexandersiaras. Endoscopia del pie de un feto humano, 11 semanas. 1991., Tomado de The Body, de William A. Ewing, Ed. Chronicle books.
- Fig. 46. Neil Bromhall, Endoscopia de la cabeza y manos de un feto humano, 19 semanas, 1988., Tomado de The Body, de William A. Ewing, Ed. Chronicle books.
- Fig. 47. Helen Chadwick, "Eroticism", 1990., Tomado de The Body, de William A. Ewing, Ed. Chronicle books.
- Fig. 48. Hans van Manen, 1986., Hans van der Heijden., The male nude, Ed Taschen.
- Fig. 49. Erwin Olaff, tomado de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.
- Fig. 50. Sean, 1987, Steven Miesel, The male nude, Ed Taschen.
- Fig. 51. El cortador de césped, Cibersexo., Tomado de Velocidad de escape de Mark Dery
- Fig. 52, 53, 54. El artista Sterlac en su propuesta de su cuerpo amplificado, sus ojos láser y su tercera mano en el performance Structure/ substance., Tomado de Velocidad de escape de Mark Dery.
- Fig. 55. La artista plástica Orlan después de una cirugía plástica., Tomado de Velocidad de escape de Mark Dery.

Inciso 1.3 De lo obsceno a lo artístico.

- Fig. 56. La Venus de Willendorf es una de las primeras esculturas que se conoce en la historia del hombre. Data de los años 30.000-25.000 a.C; representa una diosa de la fertilidad. La figura fue labrada en piedra caliza y mide aproximadamente 11 cm de altura.
- Fig. 57. Litografía ilustrada de cunnilingus japonés., Tomado de Amantes Artificiales, "Libros para amantes" de Vicente Muñoz Puelles, Ed. La mascara
- Fig. 58. Grabado erótico. Tomado de Amantes Artificiales, "Libros para amantes" de Vicente Muñoz Puelles, Ed. La mascara
- Fig. 59. Jeff on top (Dirty), 1999. Jeff Koons. Tomado de Erotic Art, Ed. Taschen.

Fig. 60. De la pornografía, www.angelfire.com.

Fig. 61. Janice Dickinson. Tomado de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.

Fig. 62. Close up. Tomado de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.

Fig. 63. De la pornografía

Fig. 64. Butt Red (Close up) 1991., Jeff Koons., Tomado de Erotic Art., Ed. Taschen.

Fig. 65. Future Sex magazine, 1992. Tomado de Velocidad de escape de Mark Dery.

Fig. 66. Natasha Merrit. Digital Diaries.

Fig. 67. De la pornografía.

Fig. 68. De la pornografía. Tomado de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.

Fig. 69. Anónimo c.1890. en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

Fig. 70. Anónimo c. 1890. en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

Fig. 71. Andrés Serrano. A history of sex (The fisting) 1996, Tomado de La revista EXIT, "Censurados/Censured".

Fig. 72. Three Figures 1920., Georges Grosz., Tomado de Erotic Art, Ed. Taschen.

Fig. 73. Litografía ilustrada., Tomado de Amantes Artificiales, "Libros para amantes" de Vicente Muñoz Puelles, Ed. La mascara

Fig. 74. De la pornografía., Tomada de El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico, Adsuara Vehí Alberto, Ed. Midons, Valencia, 1997.

Fig. 75. La interpretación de los sueños (vagina dentada, 2001). Tomada de la revista EXIT, "Censurados /Censurade".

Fig. 76. Natasha Merrit. Digital Diaries.

Fig. 77. Natasha Merrit. Digital Diaries.

Capítulo II

El Libro Alternativo

2.1 Historia de los libros	53
2.1.1 Historia de los libros de artista	60
2.2 Concepto de los libros de artista	68
2.3 Secuencia Espaciotemporal	72
2.4 Características, elementos y clasificación de los libros de artista	77
2.5 Seminario Taller Libro Alternativo	88
2.6 Conclusión	89
2.7 Notas de pie de página	VI
2.8 Lista de imágenes	VIII

Libro alternativo

2.1. Historia de los libros

En la historia del libro, los referentes siempre tienen que ver con los orígenes del hombre y su deseo de expresar y comunicar sus pensamientos y sentimientos. Por ese deseo, el hombre primero elaboró pictogramas, luego jeroglíficos y posteriormente la escritura cuneiforme; finalmente inventó el alfabeto, como

“ (...) la máxima de las expresiones de estas primeras intenciones por crear un sistema de comunicación”.⁵⁵

La **escritura** es parte importante en la historia humana relacionada con la creación de convenciones a partir de signos descifrables y comprensibles para establecer la comunicación. También es importante en el origen de los libros, aunque antes de la escritura el hombre primitivo ya había delineado sus primeros trazos y narrativas en las paredes interiores de algunas grutas.

Posterior a la invención de la escritura, una aportación importante es la fabricación del **papel**, definido como

“el medio que perpetúa las ideas y aspiraciones de los hombres y ensancha su capacidad de comunicación y de diálogo”.⁵⁶

Se dice que el papel procede del “papiro” elaborado con tiras laminadas de caña de papiro, que a su vez empezó a usarse en Egipto y se convirtió en objeto maestro, vehículo indiscutible de la cultura y materia prima que la imaginación del hombre experimentó, en su afán por encontrar un objeto manejable, bello y legible para conservar su pensamiento. En esta evolución, el pergamino sustituyó al papiro como materia prima. Más tarde, el ser humano desarrolló el código, en forma de hojas o folios sujetos por una costura en su orilla izquierda y cubierto por tapas de madera o piel; asimismo, creó el palimpsesto, un código con características mágicas, en el que se aprecian huellas de una escritura anterior.

⁵⁵ Tsien Tsuen-Honin, China, inventora del papel, de la imprenta y de los tipos móviles, material fotocopiado.

⁵⁶ **Idem**

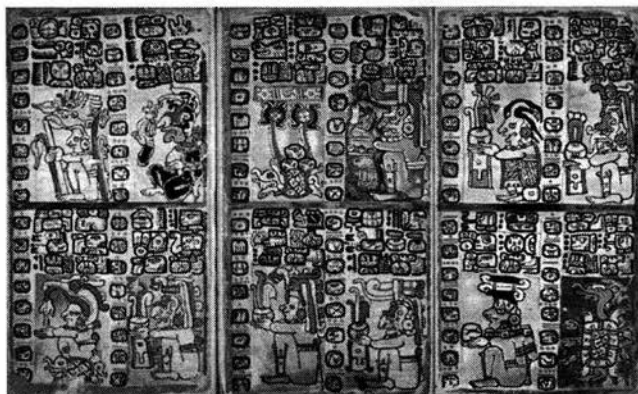


Fig. 78 Códice de Madrid también conocido como Códice Tro-Cortesiano o Matritense; escrito sobre papel de fibra de corteza, esta constituido por una sola tira de 7.15 metros de largo, doblada a modo de biombo sobre la que hay pintados jeroglíficos de carácter religioso y mágico. Se le atribuyen formulas adivinatorias que utilizaban los sacerdotes mayas para predecir acontecimientos futuros.

El primer papel, inventado por Ts'ai Lun en el año 105 d.C., era de trapos y se parecía en lo esencial al papel actual. En el siglo III d.C, los chinos sustituyeron las tablillas de madera y bambú, que funcionaban como soporte para sus escritos, por el papel como materia prima. Desde aquellos tiempos, el papel para la escritura comenzó a fabricarse con más calidad, puesto que se le dio mayor perdurabilidad con sustancias fabricadas por insectos y se manejaron varios colores y formatos. En aquel momento, se le aprovechó para la elaboración de libros y documentos, la pintura, la caligrafía y con motivo de presentar ofrendas a los espíritus.

El papel como soporte se inventó aproximadamente cien años antes de nuestra era y se hizo popular en la Edad Media, ya que en combinación con la imprenta permitió multiplicar y divulgar los libros porque éstos resultaron más baratos y más maleables. Antes de fines del siglo VI, el papel sirvió también para hacer tarjetas, cubrir ventanas, envolver objetos y fabricar por ejemplo abanicos, sombrillas, farolillos, cometas y juguetes. A partir de aquel momento, se destinó igualmente para uso higiénico y de aseo, y ulteriormente, en el siglo IX, como papel moneda. En China, se produjeron por primera vez los libros en su concepto tradicional actual ocupando hojas de papel blanco impresas con tinta china, en una definición sencilla; pero tal concepto se debe en gran parte al progreso en las artes gráficas.

Fig. 79 Imagen del libro impreso más antiguo que se conoce, es una traducción China del Frontispicio del Vajracchedika Sutra (Sutra del diamante), un texto budista, que se imprimió con bloques de madera en 868 D.C.



En orden progresivo y previo al invento de la imprenta, las impresiones se hicieron manualmente y luego mediante sellos, placas hechas en barro, madera (a principios del siglo XIII), cobre (siglo XV) se retomó la madera en combinación con metales como: bronce, estaño, plomo o cerámica. El invento de Gutenberg facilitó el proceso de impresión y posibilitó la difusión de textos, ya que las reproducciones más accesibles en costos y distribución favorecieron la transmisión de ideas, pensamientos y expresiones. Asimismo, con la imprenta, los libros empezaron a contar con ciertas características convencionales, al dárseles un principio, un medio y un final ocupando el dorso y el reverso, de manera que se encuadernaran,



Fig. 80 Retrato de Gutenberg, se le atribuye la invención de la imprenta y los tipos móviles a mediados del siglo XV.

"bajo la estructura, histórica que conocemos del libro; el libro queda identificado como un narrador por excelencia".⁵⁷

⁵⁷ Aceves Gutierrez, Editoriales Alternat, "La letra de nuestro tiempo", 1984.

La **imprensa** convirtió al libro en uno de los medios más destacados, capaz de la gran expresión y tradición narrativa que lo señala como un vehículo cultural desde hace más de 500 años, cuando ya hacía tiempo que se habían hecho manifestaciones para sublimar las ideas y expresiones.

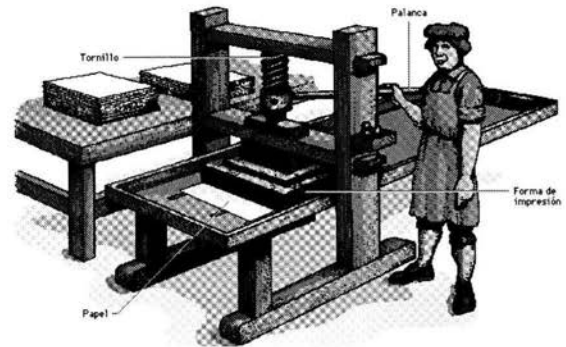


Fig. 81 Esquema de la prensa de impresión antigua.

Al revisar las huellas de la historia del libro es posible encontrar los jeroglíficos de los pergaminos egipcios o los muros de sepulturas, y las tablillas cuneiformes de Babilonia. Asimismo, durante la época medieval, los chinos transcribieron poemas y relatos en rollos y láminas; y, aproximadamente al mismo tiempo, monjes europeos iluminaron manuscritos, como el codex de Kells. En el caso de las religiones, el libro sagrado tuvo el rango de instrumento fundador, lo mismo que el Libro de las mutaciones (I Ching) en China, Los Vedas en la India o la Biblia en la tradición judía.

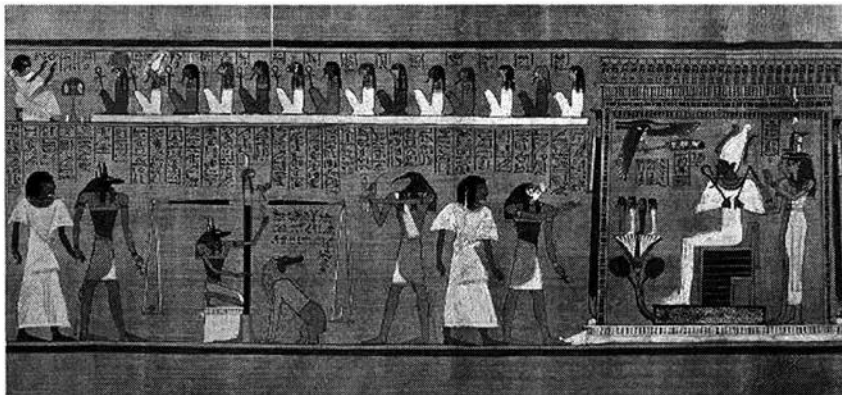


Fig. 82 Detalle del *Libro de los muertos* (c. 1310 a.C.) muestra el momento del rito en el que se pesa el corazón de los difuntos antes de que les sea concedida la vida eterna. Los jeroglíficos de los libros y relieves del antiguo Egipto suelen ser parte integral de la escena a la que aluden.

Con la inclusión de ilustraciones en los libros, llegó la tradición de las obras narrativas, y en ese sentido las columnas triunfales, vidrieras de colores, mosaicos o la escultura en los tímpanos de templos y catedrales constituyen tempranos ejemplos de libros, elaborados expresamente para la construcción o perfeccionamiento moral, espiritual e intelectual de las masas analfabetas. De acuerdo con las investigaciones históricas, alrededor del año 1800 a.C ya existían copias ilustradas, entre ellas la de *El Libro de los Muertos*, una obra con oraciones y textos religiosos que los antiguos habitantes del Nilo se llevaban como lectura al más allá. Datan del siglo I d.C. códices en pergamino de textos casi en su totalidad científicos (por ejemplo, medicina, farmacia y botánica). En la Alta Edad Media, destacan los monasterios con sus *scriptoria*, grandes obras en cuanto al formato libro se refiere. Asimismo, los monjes cristianos desempeñaron un papel fundamental después de la caída del imperio romano, heredaron la cultura clásica y copiaron los textos de los autores latinos y griegos como ejercicio para el aprendizaje del latín, necesario y cotidiano en la liturgia. En la Europa medieval, los textos favoritos de los monjes, para ilustrarlos, fueron las Biblias, salterios o vidas de santos.

La originalidad, en este tipo de obras, se basa en la gran mayoría de los casos, en la forma, pero no en el contenido, que se repite una y otra vez, incluso en lo que a las ilustraciones se refiere; son ilustraciones cargadas de un fuerte simbolismo que admite, incluso, múltiples lecturas.⁵⁸

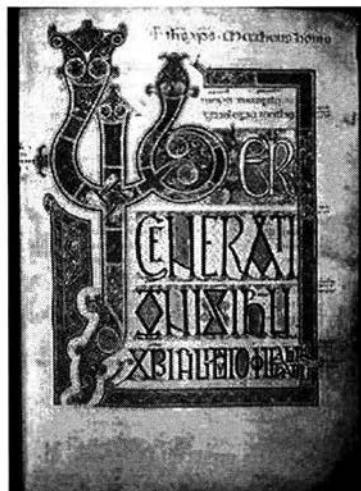


Fig. 83 Libro ilustrado sobre los Evangelios de Lindisfarne (698 – 721). Esta página muestra la decoración al inicio del evangelio según Sn. Mateo. Las formas entrelazadas con criaturas fantásticas, fueron adoptadas del arte vikingo y se convirtieron en motivos Irlandeses y Anglosajones.

En mayor o menor medida, durante toda la Edad Media siguieron realizándose libros ilustrados en los monasterios, los cuales comenzaron a mostrar signos de decadencia alrededor del siglo XIII. Lo mismo ocurrió en los talleres laicos, que se fundaron a la par con las nuevas ciudades, recibían encargos de los ricos personajes de la nobleza y la monarquía, y extendieron su labor incluso con el

⁵⁸ Candela Vizcaíno, Libros de artista: Una pequeña historia, Librería Lema, Sevilla, www.abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm.

advenimiento de la imprenta. De esa manera, entre los siglos XII al XV se realizaron los Libros de Horas, en formato cuarto u octavo, con oraciones que debían leerse durante la jornada.



Fig. 84 En la Europa Medieval los libros eran reproducidos por monjes que copiaban textos completos en una dependencia del monasterio llamado *Scriptorium* dispuesta para tal fin.

En el intento por imitar los manuscritos medievales, los primeros libros impresos contenían espacios en blanco para la colocación posterior de capitulares, orlas y demás adornos; no obstante, muy pronto se pasó a imprimir ilustraciones xilográficas junto con el texto. En 1448, el alemán Albrecht Durer (Alberto Durero) nacido en la ciudad de Nuremberg, marcó la historia del libro impreso ilustrado con su obra el Apocalipsis, integrada por 15 grabados en madera. En los siglos XVI y XVII, hubo pocas obras ilustradas con clara vocación artística, pero durante ese tiempo se siguieron imprimiendo libros con grabados en madera y, a partir de 1577, en cobre. En la mayoría de los casos, las ilustraciones se reducían a una simple explicación de los textos o se limitaban a un retrato del autor en la portada. Con la **litografía**, inventada por el actor y autor dramático Alois Snefelder entre 1796 y 1798, fue posible la impresión en piedra mediante un método químico, en plano –sin altorrelieve o bajorrelieve.



Fig. 85 Esta imagen de William Morris y Edward Burne-Jones para la obra de Geoffrey Chaucer conocida como Kelmscott Chaucer editada en 1896.

En el siglo XIX, en la imprenta empezaron a introducirse los **medios fotográficos**; y gracias al avance tecnológico, se desarrollaron nuevas técnicas de impresión, como el offset, que dio lugar a la policromía, aunque anteriormente ya había impresos en colores. En la actualidad, un alto porcentaje de los libros tradicionales y de artista se imprimen, en mayor o menor medida, por medio del offset. Asimismo, al incorporar la computación, la técnica derivó en el **offset digital**, apropiado sobre todo para los tirajes cortos, porque es sumamente rápido y proporciona excelente calidad, aunque para los tirajes grandes el costo se torna excesivo. En esa historia, las impresiones más ricas y más interesantes son resultado de la conjunción del texto y la imagen en un libro; asimismo, es fundamental el desarrollo de

[...] la tecnología moderna del libro, que comienza con la invención del tipo movable y la prensa de imprenta. A mediados del siglo XV, llegaría a persuadirnos difícilmente de que un libro es un volumen de páginas de papel cortadas uniformemente, fabricadas a base de un tejido o pulpa de madera y encuadernados entre dos portadas o cubiertas. Se trata también aquí de una manera de hablar si calificamos un libro ateniéndonos a su portada o más concretamente, describiendo un libro guiándonos por su forma habitual y no según el contenido interior.⁵⁹

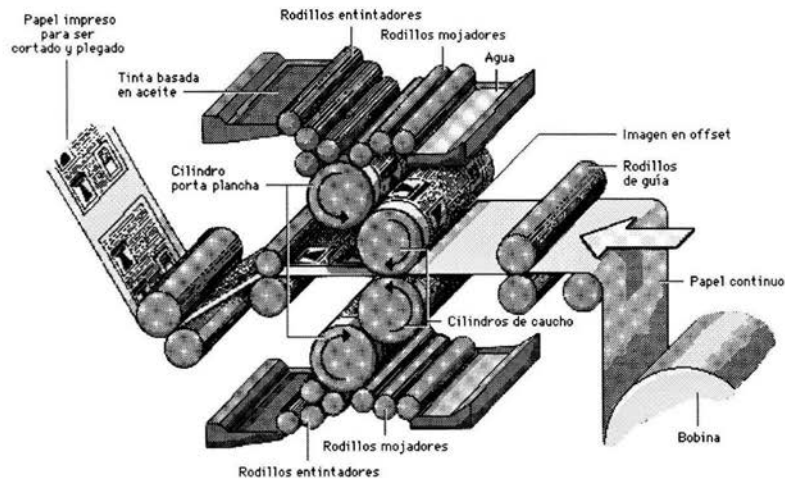


Fig. 86 La prensa se denomina offset porque el diseño se transfiere de la plancha de impresión a un segundo rodillo de goma antes de producir la impresión sobre el papel. La impresión offset se basa en el principio de que el aceite y el agua no se mezclan. La plancha de impresión se recubre con una sustancia grasosa, de forma que el agua no se adhiere al diseño. Cuando el rodillo con la plancha de impresión entra en contacto con los rodillos de entintado, la tinta sólo queda fijada en el diseño.

⁵⁹ Howard Goldstein, Libros de Artista, "Algunas reflexiones sobre libros de artista", 1982, p. 30.

2.1.1. Historia del libro de artista

El contenido interior de un libro puede relacionarse con la temática, a veces determinada por la mano sólo del escritor, el editor o el impresor que resulta ser el mismo artista que imprime los valores que le interesan a ese objeto llamado libro.

Muchas fechas son indicativas en el nacimiento del libro de artista, y varios personajes se mencionan como los primeros en haber dado pauta a dicha expresión. Uno de los primeros indicios es la obra poética que William Blake escribió, ilustró e imprimió en el siglo XIX. Pero, básicamente, el libro como medio plástico tomó mayor importancia e intención por el **movimiento futurista**.

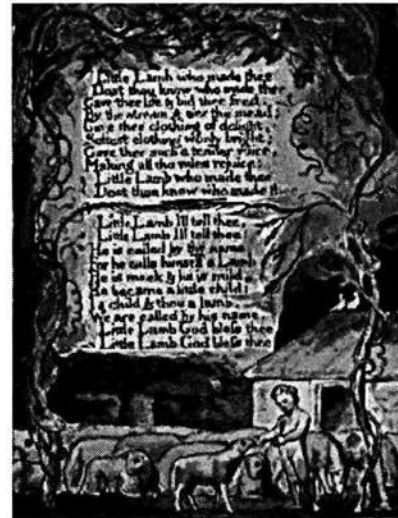


Fig. 87 *El cordero* de 1789 es una página que ilustra las "canciones de inocencia", de un libro de versos del poeta, pintor y grabador William Blake, quien realizó sus propias ilustraciones para esta colección de poemas combinando el grabado con la acuarela.

Previo al movimiento futurista, los precursores de la expresión **libro de artista** fueron el movimiento **Arts and Crafts**, encabezado por William Morris, y el grupo de prerrafaelistas. Ellos pusieron las bases, para lo que luego sería el libro de artista ilustrado.

Antes del libro de artista, como ya se mencionó, las ilustraciones se adaptaron al texto para cumplir una función ornamental, complementaria o de explicación de lo escrito. En cambio, los libros de artista ilustrados, del siglo XX, colocaron en un plano de igualdad las ilustraciones, el trabajo de artista plástico, el texto, el trabajo del escritor o poeta. Por ese intercambio de expresión entre artistas, reflejado en la relación de texto e imagen, los franceses denominaron "libro de diálogo" a una obra de tal naturaleza. Así durante los últimos cien años se han realizado multitud de este tipo de libros, con la participación de pintores como Matisse, Picasso, Dalí, Tàpies...

En cuanto a la elaboración de libros, la corriente de Arts and Crafts marcó una fuerte inclinación por los procedimientos manuales de manufactura al dejar de lado los avances tecnológicos. Por consiguiente, se prefirió el uso artesanal del papel —como también sucede actualmente—, y asimismo la realización de ilustraciones en técnicas como grabado, litografía, serigrafía y linograbado, mediante originales y sueltos de la encuadernación del libro. De este modo, hay ediciones muy reducidas, no mayores de los 500 ejemplares —numerados y en algunos casos firmados incluso por el editor—, con la opción de una encuadernación artística original y única, a veces presentadas en una caja forrada en tela u otro material.

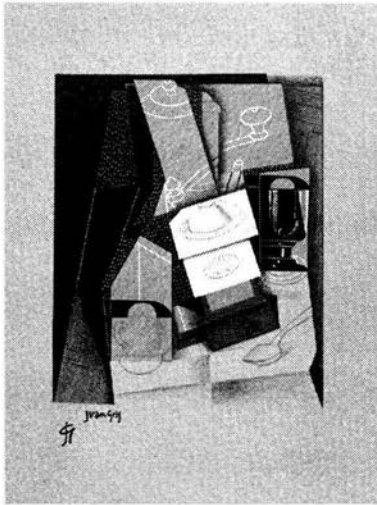


Fig. 88 Libro de artista de Juan Gris.



Fig. 89 Portada del libro "Au soleil du plafond".

La historia del libro de artista, en el concepto moderno del término, se identifica con la historia contemporánea del **libro ilustrado en Francia** —desde finales del siglo XIX hasta los años de la segunda posguerra—, por la interacción y relación estrecha de creación artística entre artistas, editores, impresores y público, que implicó la conjunción de las afinidades de todos como una unidad. Justo en Francia, una notable y prolongada tradición emergió desde el manuscrito iluminado, continuó en el libro producto de la imprenta y se mantiene con el libro ilustrado contemporáneo, que se entiende como un objeto de arte concebido por el artista. Asimismo, en Francia, el libro de artista ocupó un lugar de primer orden, debido a la sólida propuesta de editar un texto literario acompañado de imágenes, así como por la **asociación de un editor, un artista y un impresor** que actuaban concertadamente para producir un objeto de la técnica, sobre todo, en que el texto —como forma y sentido— y la imagen —como iluminación— se enlazaran enriqueciendo la experiencia imaginativa del lector o espectador. En ese contexto, editores e impresores como Volland, Mellerio, Ancourt, Auguste Clot, Skira, Tériade, Mourlot y Lacourière, asociados a artistas como Bonnard, Picasso,

Matisse, Rendon, Derain, Miró, Chagall, Léger, etcétera, por nombrar sólo algunos, tuvieron a París como centro de su actividad artística. Cabe señalar que el artista, el pintor o el grabador podía elegir el trabajo conjunto para hacer un libro de artista; o bien, llegar a ser el único autor del diseño del objeto en su totalidad.

El primer trabajo del artista asociado a un texto literario está representado por los 29 grabados al aguafuerte que en 1930 el editor Alberto Skira encargó a Matisse para la obra *Poesías* de Stéphane Mallarmé (1932), y que se imprimieron en el taller de Roger Lacourière, en París. Cabe mencionar que el interés adicional que despiertan los libros ilustrados por artistas, impresos en Francia desde finales del siglo XIX, proviene del hecho de que en ellos han quedado plasmados los estilos de ese periodo artístico. Las tendencias artísticas como el fauvismo, el cubismo, el surrealismo y la abstracción marcaron el carácter de esas ilustraciones.



Fig. 90 Libro de F. T. Marinetti,
" *Parole in libertá: olfattive, tattili, termiche* ", 1932.

Ciertamente, una clave en la manifestación de los libros de artista es la **reacción contra el maquinismo**, en el siglo XIX, que permitía producir más ejemplares en menor costo pero sin sentido estético, pues a partir de ese momento se generaron conceptos e intenciones dirigidas directamente al libro. Una de ellas era (...) que "el libro de artista era una publicación que en sí misma constituía una obra de arte".⁶⁰

Así llegó el **movimiento futurista**. De acuerdo con Leticia Miranda,

El movimiento futurista fue un movimiento específicamente cultural que en el contexto político hizo que se gestaran ideas cuya culminación fue una crisis de pensamiento. El manifiesto es un análisis temporal de la materia, es el cambio por el cambio, "no las cosas que cambian... sino el cambio de las cosas", es la exaltación de la máquina y de todas las manifestaciones de la velocidad, es la intuición y

⁶⁰ Idem.

es también el fatídico concepto de la "¡Guerra, única higiene del mundo!" Y afirmaciones semejantes que desembocaron en la violencia fascista.⁶¹

Como se menciona en esa concepción, una idea influyó y derivó en una manifestación artística, la cual ha sido retomada también en nuestros días, ya con nuevas variantes y propuestas en el uso, elaboración e intención del libro de artista.



Fig. 91 Libro de Fortunato Depero, Depero futurista, 1913 – 1927.

Los **futuristas rusos**, siete años después de la revolución rusa, experimentaban ya con el libro y la tipografía; y aprovechaban su acceso a la imprenta, para diseñar y planear la nueva sociedad con base en una libertad creadora y una cultura proletaria, inspirados por lo que habían leído en el periódico. El éxito principal de los futuristas pudiera haber consistido en su talento para dar a conocer sus ideas valiéndose de carteles, hojillas manifiestos, anuncios y periódicos, así como de la técnica del *collage*, fotomontaje, o de grabados, litografías, etcétera, con lo cual lograron cambiar el aspecto del arte y la cultura en toda Europa y Rusia. Para esos artistas, el arte y la política constituían una misma cosa, y el experimento tipográfico en la página les permitió la experiencia visual y al mismo tiempo la expresión de sus opiniones políticas.

Al igual que los futuristas rusos, los **surrealistas** se propusieron explorar todos los medios posibles de la nueva tecnología, por ejemplo, la fotografía, la película, la grabación, la publicación, todo con el fin de llevar el arte a un público más amplio. A este respecto, durante las décadas de 1950 y 1960, una de las intenciones del libro de artista fue democratizar la obra,

[...] con el fin de tener una mayor difusión a través de la multiplicidad, y un rango más amplio en el acceso del público hacia la obra; las implicaciones de esta democratización fueron comprendidas mejor que nadie por los futuristas, quienes ya en el año 1909 habían dado a conocer su famoso manifiesto, en el diario parisino *Le Figaro*⁶².

⁶¹ Leticia Miranda, *Editoriales Alternat*, "Sobre los orígenes de las publicaciones de artista", 1984.

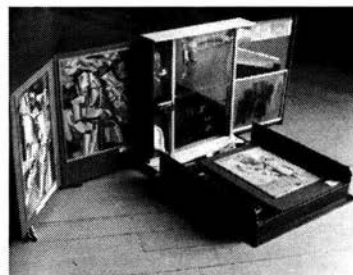
⁶² Howard Goldstein, *Libros de Artista*, "Algunas reflexiones sobre los libros de artista", 1982, p. 34.

En poco tiempo, ese movimiento formó parte de un panorama más grande en el terreno del arte. El trabajo se estableció como norma, y la combinación de imagen y lenguaje dejó de tener el carácter radical de la época en que Picasso y Braque introdujeron primariamente palabras en sus encolados.

Futuristas italianos, constructivistas rusos, dadaístas y surrealistas coincidieron en la idea de poner lo escrito al servicio de la destreza artística; entonces, tomaron al libro como parte de su creación e inventaron nuevas formas, que se observaron en las experiencias tipográficas de los primeros, *La caja verde* de Marcel Duchamp y las novelas *collages* de Max Ernest, entre otras manifestaciones. Entre esos y más ejemplos, *La caja verde* es uno de los más notables porque contiene la compilación de notas que Duchamp encontró o escribió durante la creación de *El gran cristal* y asimismo incluye todos los materiales gráficos como fotografías, diagramas, sobres... Además, *La caja verde* —titulada originalmente *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, mème*— continúa siendo una de las obras más influyentes producidas por el maestro en 1934, bajo el seudónimo de Rose Sélavy que adoptó por un juego de palabras derivado de escribir “Pi qu’habilla Rose” en la obra de Lóeil cacodylate de Picabia (1920) Pi qu’habilla Rose pues a rRose precisa dos “r”. De esta manera surgirían dos pronunciamientos, aRose Sélavy: “*el arte es la vida*” y Rose Sélavy: “*Eros es la vida*”; en este juego de palabras del cual se basa mucho Duchamp.



Rose Sélavy, 1917. Fotografía de Man Ray.



Figs. 92, 93, 94 La Caja Verde es uno de los libros mas notables ya que contiene todos los materiales gráficos sobre el Gran Vidrio. Fotografía del libro de artista que contiene bocetos sobre “ el Gran Vidrio ”; fotografía de Marcel Duchamp como *Rose Sélavy*; y fotografía sobre la Caja Verde.

Posteriormente, más artistas registraron nuevos y novedosos usos del libro y de otras formas impresas. En la posguerra, el alemán Dieter Rot encabezó el resurgimiento de las publicaciones de artistas por medio de sus libros objeto. En 1961, encuadernó algunas hojas sacadas de ilustraciones, álbumes para colorear, a manera de algunos periódicos como el *Daily Mirror*. Más tarde, a partir de materiales banales, tomados tal cual de los medios de comunicación masiva, editó su libro de artista *Copley* (1966) y en 112 hojas de diversos tamaños, unas dobladas y otras cortadas, presentó texto, dibujos, fotos encoladas, relieves, impresos mediante prensa de copiar, impresos en offset,

estampados en relieve; así, Dieter Rot "encuadernó" en una caja toda forma posible de imprimir en papel y cualquier clase de tamaño, peso y superficie de papel, y con ello creó un libro de artista característico de la propuesta y combinación de diferentes medios, técnicas. En ese sentido, al explorar una nueva configuración del libro en sus producciones, Rot marcó una de las dos principales direcciones con las que se inició la creación de libros de artista, de espíritu neodadaísta y reproducción multiforme; la segunda dirección inicial del libro de artista es de espíritu conceptual, centrada en dar firmeza sistemática.



Fig. 95 Libro de F. T. Marinetti, "Zang Tumb Tumb", 1914.

Otros artistas destacados por sus propuestas y exploración de recursos son Marinetti, que en 1914 presentó su libro *Zang Tumb Tumb*, e invocó a la visualidad de la página como espacio plástico utilizando la tipografía; igualmente, el americano Edward Ruscha, que publicó en 1963 la obra *Twenty-Six Gasoline Stations* (secuencia de veintiséis fotografías de gasolineras en blanco y negro) y defendió con constancia el principio mínimo del libro como una serie de imágenes sin pretensión estética.

Al desplazarse desde el centro mundial del arte de París hacia Nueva York, entre 1940 y 1947, los artistas explotaron y favorecieron el avance en la tecnología de impresión *offset*. Más tarde, durante la década de 1950, Joseph Cornell comandó en el terreno del arte un nuevo concepto, con el término acuñado por George Maciunas: **fluxus**. Más centrados en el cambio, los artistas *fluxus* comenzaron a producir libros utilizando impresiones baratas y accesibles de manifiestos, tarjetas postales, pósters y libros. El movimiento floreció tanto, que en no pocas de las grandes ciudades de Estados Unidos y Europa aún hay librerías especializadas en vender las publicaciones así producidas; generalmente, se trataba de libros económicos, diferentes de las grandes piezas concebidas por artistas para los museos. Dentro del *fluxus* influyó de manera importante el músico John Cage, así como las actividades multimedia (*happenings*, neodadá) que se estaban descubriendo en relación con las posibilidades artísticas y comunicativas de la revolución electrónica.

Otro movimiento importante en la historia del libro de artista es el de la **poesía experimental**, cuya antecesora, la **poesía concreta**, se desarrolló en la década de 1950 en Brasil y Suiza. A principios de la década de 1960, toda una generación de poetas experimentales, no de plástico ni multimedia, se introdujo en España gracias al poeta uruguayo argentino Julio Campal y comprendió las posibilidades no exclusivamente literarias del libro. La poesía experimental adquirió cualidades de investigación alternativa a la poesía discursiva y buscó la posible organización diversa de la imagen y la palabra escrita que queda orgánicamente unitaria.

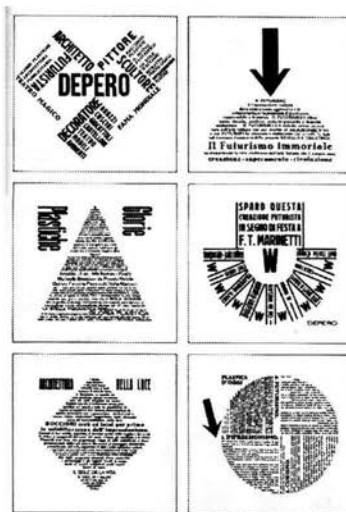


Fig. 96 Fortunato Depero,
Depero futurista 1913-1927
(*Depero the Futurist 1913-1927*), 1927.

Otro suceso significativo, el **arte postal** (*mail-art*) tomó fuerza también en la década de 1960, cuando se convocó a los artistas de todo el mundo para que intercambiaran sus obras por medio del correo. Ray Johnson comenzó a enviar obras, recibió a cambio obras alteradas y estableció su Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York. El servicio postal de la época desempeñó un papel fundamental, tanto en la estampación como en el reparto de arte. Los artistas **minimalistas**, luego conceptuales, predicaron una creación artística no sensible, “desmaterializada”, en la que pretendían consagrarse antes que producir objetos de arte en el sentido usual del término.

Parte de los antecedentes del libro de artista en México están relacionados con Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz y fuertes experiencias del exterior, además de que ya en 1968 lo libre-libro en el contexto mundial fue un detonante, un medio, un emergente de crisis sociopolítica. De esa época, es importante mencionar al grupo SUMA, —uno de los cuatro o cinco grupos formados en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM—, que se dedicó a elaborar libros de artista y aunque estaba integrado principalmente por pintores incursionó en otras áreas, como la poesía y el

cine, por mencionar algunas. Entre los artistas que tuvieron contacto con ese grupo, se encuentra Felipe Ehrenberg, que comenzó a trabajar con el mimeógrafo, las fotocopias y la creación de libros y pequeñas publicaciones de imágenes, y desempeñó un gran papel en la imprenta, la edición y la publicación de libros, además de que participó en *performance*, instalación y como poeta neodadaísta, visual y conceptual.

Otros grupos y propuestas que se desarrollaron en el México de esa época son por ejemplo la Rasqueta, La Tinta Morada y Las Tres Sirenas. También, como ya se dijo, en la historia del libro de artista es importante la figura de Marcos Kurtycs debido a sus cualidades en varias áreas como el diseño y las artes gráficas por mencionar algunas. Kurtycs empezó a trabajar como artista plástico, gráfico e impresor, y junto con su hija publicó libros de ilustración exaltando con ello al libro y al editor que era él mismo. Ganó resonancia mundial en 1977, en una exposición de libros de artista. Por otra parte, Gabriel Macotela, Yani Pecanins y Armando Sáenz en 1984 vienen cumpliendo una misión muy especial en la creación del libro de artista.

2.2. Concepto de los libros de artista

El libro de artista no es precisamente un libro sobre arte, mas bien es arte por sí mismo.⁶³

Históricamente, hay infinidad de obras, creadas con fines diversos y de todas las épocas y culturas, que son precursoras del concepto actual de los libros de artista. Como ya se explicó, el desarrollo del libro de artista coincidió con los movimientos vanguardistas de la década de 1960 e influyó en la convergencia de factores de orden ideológico y tecnológico, relacionados con la polémica de los modelos culturales elitistas y la desconfianza creciente hacia los prestigios de un arte de lo único sustentado en la irracionalidad del gesto creador. En esa época, el interés por captar a un público más grande tuvo que ver con la promoción de técnicas como: el grabado que permitían hacer un mayor número de copias, sin dejar de incluir pinturas y objetos; dejando notar la voluntad de dirigirse hacia un público mas grande; teniendo la intención de ir en contra de un carácter de obras originales; asimismo, los *mass media* en pleno crecimiento pusieron a su disposición el disco, el casete o el video. Por ello, se dice que la aparición del libro de artista se ajusta, en efecto, a las condiciones de fabricación y distribución realizadas por los medios ordinarios de la edición, con ausencia de grabados o fotografías originales.

No sólo en el papel se encuentra materia prima para los libros. Cuando los griegos y los romanos aún escribían sobre papiro, ya los chinos elaboraban el papel con fibras de bambú, hierbas y viejos trozos de tela, material que ya imponía su ductibilidad y la porosidad absorbente de su superficie, que lo usaban para escribir y para conformar las composturas definitivas del libro actual.⁶⁴



Fig. 97 Carlo Carrà,
"Guerrapittura" (War-Painting), 1915.

⁶³ Leticia Miranda, Editoriales Alternat, "La página como espacio visual", 1984.

⁶⁴ Raúl Renan, Los otros libros. distintas opciones del trabajo editorial, 1988, p. 17.

Precisamente, en ese punto los libros hallan conexión con su pasado. Sin embargo, para comprender correctamente la modalidad de los libros de artista actuales, es necesario distinguir entre dos conceptos diferentes de libros.

Un libro que toma la forma de un objeto; un libro que toma el contenido específico al margen de la forma (y algunas veces, al objeto que identificamos como libro), como ambas cosas.⁶⁵

La otra historia del libro es la que escriben los artistas, éstos se encargaron de redefinir y alterar la estructura convencional del libro, de dotarlo de una nueva vida, de hacerlo maleable.⁶⁶

El origen dual de esa historia se encuentra en la propuesta alternativa de los poetas experimentales retomada por los artistas. Este concepto comenzó a concretarse con Mallarmé (*Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar*, 1897), Apollinaire (*Caligramas*, 1914), El Lissitzky (*Dyla Golosa* de 1923, y *Las cuatro funciones aritméticas* de 1928), Francis Picabia (*revista 391*, 1924), Dieter Rot (*Kinderbuch* de 1954-1957) y *Picture Book* de 1956) y continuó con las obras actuales de artistas como Beuys, Brossa, Cage, Lewitt...

Desde el punto de vista del artista, el concepto del libro de artista se puede definir como un soporte, como un lienzo para el pintor o como la piedra o el bronce para el escultor, pero sus especiales características hacen de él un medio con unas posibilidades mucho más amplias⁶⁷



Fig. 98 Ardengo Soffici, BIF_ZF + 18. *Simultaneità e Chimismi lirici* (BIF_ZF + 18. *Simultaneità and Lyric alchemies*), 1915.

El libro de artista es una forma de expresión que transmite su propio lenguaje, pero a su vez guarda la característica de una asociación de múltiples y posibles combinaciones de distintos lenguajes y

⁶⁵ Howard Goldstein, *Libros de artista "Algunas reflexiones sobre libros de artista"*, 1982, p.p 31-32.

⁶⁶ Gutierre Aceves, *Editoriales Alternat, "La letra de nuestro tiempo"*, 1984.

⁶⁷ Anne Rosenthal, *Libros de Artista, "Libros únicos"*, 1982, p. 27.

sistemas de comunicación. El artista plástico que lo realiza, en su mayor parte o en su totalidad, no sólo crea sus obras en papel, cartón o cartulina; de acuerdo con las características de su proyecto, puede recurrir a otras múltiples opciones, como madera, latón, pizarra, bronce, metacrilato, plásticos, fibras naturales o sintéticas, materiales reciclados o encontrados, impresos y telas, así como muchas otras materias duraderas o efímeras, en un uso libre. Asimismo, la propuesta del libro de artista posibilita la unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas y el libro de edición normal, así como la conjunción de varias técnicas o procedimientos artísticos (óleo, holografía, acuarela, infografía, aguafuerte, electrografía) y elementos plásticos tradicionales o innovadores como el disco compacto o el videocasete. Este carácter interdisciplinario, permite al libro de artista ser el medio de expresión de cualquier movimiento artístico contemporáneo; un soporte subversivo, como sucedería en un *happening*; una acción *fluxus*, en poesía visual; una propuesta conceptual, en cuento infantil; una pintura en movimiento, o una escultura móvil. En definitiva, el artista tiene una libertad creativa total y puede proponer lo que quiera; las opciones y los temas son infinitos.



Fig. 99 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

En tal propuesta plástica, no hay espectadores, sino actores que al pasar cada página de la obra plantean un escenario, ya que todas estas múltiples combinaciones proponen una obra de arte y proporcionan un sentido lúdico y participativo que permite ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir.

El libro de artista transmite información, su propia información, su propio lenguaje; no dice, propone; en su elaboración y contenido; es un transmisor de información externa al libro-objeto. No es un libro de arte, no es un libro; es una obra de arte, es una combinatoria de libre elección entre múltiples formas y oficios artísticos. El artista crea un libro, objeto y sujeto de la creación; crea una obra autónoma, conjuntada, completa; una obra de arte, un libro de artista.⁶⁸

⁶⁸ Idem.

Desde los últimos cincuenta años, los artistas han estado experimentando todo lo relacionado con el formato de libro y la calidad visual: concepto, materiales, nuevos soportes para la creación y actividades sustitutivas de la pintura. Al artista le toca definir el concepto, el formato y la forma, para marcar los límites de su obra y contenido y hacer de su libro algo distinto. Este hecho propició tres nuevos conceptos en la creación y manufactura del libro: la publicación, el libro objeto, y el libro propositivo. Al ser contenedor de un texto, el libro objeto constituye el producto de las grandes empresas editoras y las editoriales independientes. Por tanto,

[...] el libro de artista se convierte, de este modo, en un arma contra el analfabetismo al que quisieran conducirnos el tiempo libre y el ocio, que en lugar de enajenarnos, deben convertirse en vías para la liberación.⁶⁹

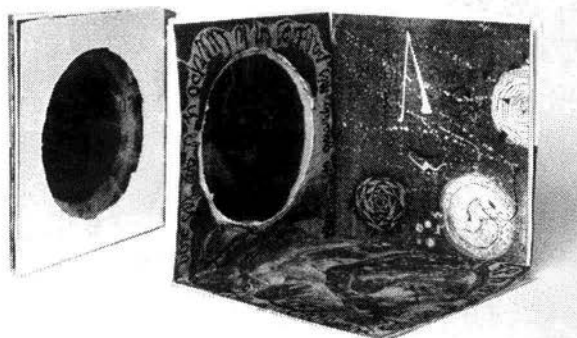


Fig. 100 Manzano Daniel,
material proporcionado dentro del
Seminario Taller de Libro Alternativo.

A partir de los libros de artista, se estableció una nueva alianza indisoluble entre la imagen y la palabra, es decir, entre el significante y el significado; entonces, la letra tomó un valor plástico con nuevas relaciones entre imagen y texto. Al darle al libro el carácter de primera obra de técnica mixta, los artistas se convirtieron en calígrafos, encuadernadores, fabricantes de papel e iluminadores. Así, en ocasiones los artistas producen e imprimen sus obras de manera manual, a puño y letra, o con métodos de impresión modernos. Pero, por otra parte, han hallado dificultades para distribuir sus obras, por la escasa preparación de los museos y las galerías para exhibir este formato. Esto generó un sistema de artistas en red que intercambian sus obras en formato de libro; también una red de quienes creen que dichas obras deben ponerse al alcance de un público más amplio, fuera del mundo del arte. Como resultado, hay talleres, aunque pocos, en Estados Unidos, Canadá y Europa, al igual que algunas galerías que insisten en exponer ediciones limitadas y ejemplares únicos.

⁶⁹ Gutierre Aceves, *Op. cit.*

2.3. Concepto espacio temporal

Con el libro de artista surgió una aportación importante en cuanto al concepto del espacio-tiempo, al cual se le tiene como presente pero modificable. De este modo, el libro de artista es más que la suma del grueso de sus páginas o el área de sus superficies bidimensionales; es un elemento de la comunicación, que lo modifica e impone sus propias leyes. De hecho, la página tomó el carácter de soporte o material dúctil de trabajo, a partir de las incursiones del poeta experimental y el artista visual en la producción de libros, así como por el deseo de manifestar ideas. Con el nuevo concepto del libro, la página en su calidad de elemento adquirió una nueva función y comenzó a legitimarse como espacio visual y alternativo, concreto, real y físico, para constituir así fragmentos de un todo, susceptibles de formarse y reformarse a discreción del lector; para instaurar igualmente la comunicación entre el artista y el espectador.

Por lo general, en las ediciones comunes, las páginas resultan ser una serie en la que todas parecen iguales y por consiguiente comunican un efecto de monotonía. En cambio, en este nuevo arte, la página suele tener diferentes formatos más comunicativos. Por ejemplo, cuando los formatos se organizan de forma creciente o decreciente o alternadamente, o en cualquier caso con un cierto ritmo, es posible obtener una información visual rítmica, dado que

“el pasar una página es una acción que se desarrolla en el tiempo y por lo tanto participa del ritmo visual-temporal”.⁷⁰

Asimismo, si se utilizan papeles de colores alternados por hoja se logra un efecto rítmico que se acentúa al pasar páginas y modificar la composición, forma, posición y cantidad de las superficies.

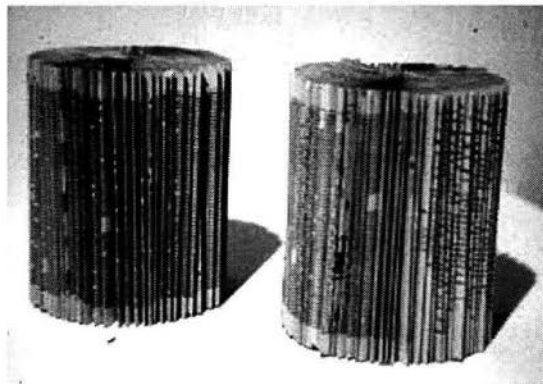


Fig. 101 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller del Libro Alternativo.

⁷⁰ Bruno Munari, *¿Cómo nacen los objetos?: "Un libro ilegible"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 222.

Por tanto, (...) "la disposición de los elementos tendrá como efecto una composición rítmica, espacio-temporal de las superficies que contendrá el libro".⁷¹ Entonces, dentro del libro de artista se manifiestan:

[...] dos maneras de interpretar el espacio: un enfoque consiste en observar la división entre el interior y el exterior, cubiertas y contenidos. El exterior es espacio público, accesible a la vista de cualquiera; pero el interior es ya un área más íntima; este tipo de espacio se refiere al concepto de viaje.⁷²

La lectura el libro de artista transcurre dentro de la página, donde toma un valor diferente al ya conocido y se plantea como un espacio alternativo:

"[...] cada página es diferente; cada página es un elemento individualizado de una estructura (el libro) en la que tiene una particular función a realizar..."⁷³

Por ejemplo, Dieter Rot adoptó la página como un elemento del formato del libro y así gozó de gran plasticidad para exponer las ideas. Efectivamente, la página se concibe como un espacio plástico para plasmar la obra y por consiguiente la destrucción del concepto mismo del libro. De esta manera, la página común que, se identifica como una superficie plana, con un anverso y un reverso, adquiere un nuevo sentido considerando sus posibilidades de ser accidentada, ondulante o quebrada con distintas texturas y colores en su superficie.

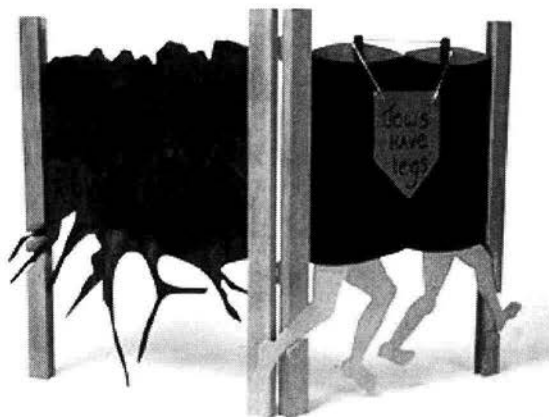


Fig. 102 Manzano, Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Artistas y grupos de artistas utilizan la página como lugar para exhibir su trabajo, al igual que lo hicieron artistas medievales que otorgaron igual importancia a texto e ilustración en la página. El artista de los últimos tiempos no tiene los condicionamientos del medioevo y por ello practica sus

⁷¹ *Ibidem*, p. 224.

⁷² Barbara Tannenbaum, *El libro de Artista*, "El medio es una parte importantísima del mensaje", 1982, p. 22.

⁷³ Ulises Carrión, *Op. cit.*

propios criterios para la realización de su libro, es decir, se desarrolla en una experiencia individualista. Por ejemplo, Marinetti

[...] utilizó la página como espacio artístico por primera vez; él mismo no se daba cuenta dónde sus ideas llevarían la página como espacio artístico en potencia; pero, debido a que difundió las misma por medio de un periódico, dio el primer paso para hacer asequible el arte a un espacio público de masas, rompiendo el *ghetto*.⁷⁴

Las ideas o inquietudes del artista originaron el deseo de trabajar el libro como un medio, y esto motivó la aparición de los libros objeto, libros únicos, libros propositivos, publicaciones de artistas, etcétera.



Fig. 103 F.T. Marinetti, " *Les mots en liberté futuristes* " (*The Futurist words-in-freedom*), 1919.

La inmensa mayoría de la gente lee los libros empezando por la portada y terminando con el final, aunque al hojearlo el proceso generalmente se invierte. Sin embargo, el libro de artista requiere de examen minucioso, elemento por elemento, y luego resumido como un todo, en un conjunto de elementos dados por el artista; la encuadernación no implica un orden o progresión fija, pues la estructura no siempre está determinada, sino subordinada a la expectación o interés del lector por el contenido del libro. A pesar de ello, persiste una estructura tradicional en cuanto a la inclusión de un principio, un medio o una mitad, y un final, por tantos años de cercanía con novelas, ensayos y libros de estudio, pero esto conduce más a identificarlo como un libro no de artista organizado en la tradición, contrario a las decisiones del arte.

De acuerdo con muchos autores, el libro de artista contiene una secuencia espacio temporal, en la cual los espacios y los momentos se logran mediante la creación de una sucesión paralela de signos,

⁷⁴ Martha Wilson, Libros de Artista, " La página como espacio artístico ", 1982, p. p. 7, 8.

ya sean lingüísticos o visuales. En estas circunstancias, la página funciona como un legítimo espacio artístico, y la obra publicada resulta ser una obra de arte tan válida como objeto singular del cual el texto también forma parte:

[...] el texto a demás de su desarrollo meramente óptico y de sus relaciones espaciales, brinda al lector la posibilidad visual a partir de referentes con el signo lingüístico, es decir, la imaginación a partir de la literalidad del texto.⁷⁵



Fig. 104 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo

Por tanto, la lectura propuesta por el artista, o la misma estructura del libro, evoca una experiencia táctil, olfativa, visual, que introduce al lector en un juego participativo cuyo resultado es el juego con el tiempo. Es decir, al pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio temporales, se libera al libro de un orden y progresión fijos. Por tanto, para leer un libro de artista, es preciso visualizar el libro como una estructura, identificar sus elementos y entender su función. A diferencia de los libros "tradicionales", al leer ante todo hay que utilizar el cuerpo.

El cuerpo interviene en la lectura; se requiere de brazos y piernas para levantar estos libros, se necesita desplegar una fuerza física para hojearlos. Estos libros estimulan los sentidos e invitan a tocar sus páginas (cuando las tienen), nos hacen respirar fuerte cuando los leemos, nos invitan a la acción. Los libros en los que nos podemos meter, en donde la escritura adquiere valores plásticos, en donde la gráfica es también texto y en donde lo mismo se lee que se mira y se imagina.⁷⁶

Algunos artistas se dedican a estudiar el proceso de lectura de sus libros, que va más allá del pasar las páginas, así como de explorar e interpretar una historia, pues en realidad los libros de artista no

⁷⁵ José Emilio Antón, El libro de artista, "Tipos de libros de artista", [www. Abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm](http://www.Abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm).

⁷⁶ Fernando Zamora, Presentación, *Op. cit.*

contienen una historia concreta, más bien capturan al lector y lo obligan a deducir sus propias conclusiones.

(Tienen la) "facultad de evocar imágenes y sentimientos que trascienden del mero contenido literario: tal es el secreto encerrado en muchos de estos objetos".⁷⁷

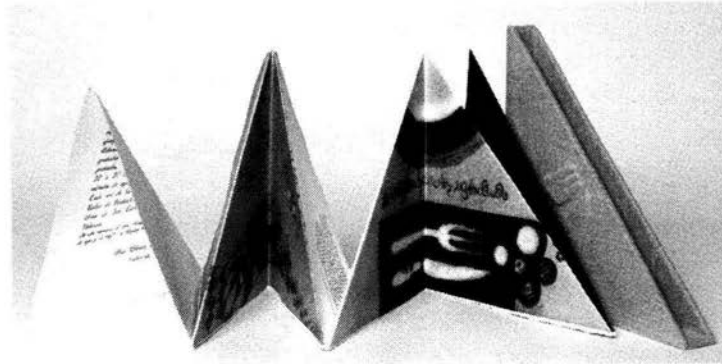


Fig. 105 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo

Así sucede, por ejemplo, en el caso de los libros de Judith Simonian y Stephanie Brody Lederman. "Un lector, espectador o actor de un libro del nuevo arte a menudo no necesita leer el libro completo",⁷⁸ pero sí debe dedicarle un espacio de tiempo. Este aspecto es esencial, porque la forma artística requiere que el artista condense tiempo e incluso lo elimine totalmente, al crear una sola imagen en el lienzo. Cada libro supone una lectura diferente, y el ritmo de ésta cambia, se acelera.

La lectura puede pararse en el momento en que hayas comprendido la estructura total del libro. El nuevo arte hace posible leer más rápidamente de lo que lo hacen los métodos de lectura rápida.⁷⁹

La misma lectura prueba la habilidad del espectador para comprender y crear signos y sistemas de signos. Por tanto, el lenguaje del libro de artista olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo; también se autoinvestiga buscando formas, series de formas, que originen, se acoplen y se desplieguen en secuencias espacio temporales.

⁷⁷ José Emilio Antón, *Op. cit.*

⁷⁸ Ulises Carrión, *Op. cit.*

⁷⁹ *Idem.*

2.4. Características, elementos y clasificación del libro de artista

La gente no sabe que en los libros está el saber, y que gracias a los libros el individuo puede aumentar sus conocimientos sobre los hechos y comprender muchos de los aspectos de lo que está sucediendo, los libros pueden despertar otros intereses, que nos ayudan a vivir mejor [...] ⁸⁰

Los libros permiten garantizar la permanencia del conocimiento y adquirir la identidad propia y la independencia que con la oralidad no es posible.

Las manifestaciones de los **libros alternativos** son amplias y muy variadas y por ello la clasificación y la consiguiente jerarquización de este “nuevo arte” resulta muy difícil. La gran variedad de esas manifestaciones incluyen libros de artista ya reconocidos y aceptados popularmente, conjuntos de hojas impresas o rollos de papiro grabados, aunque no todos son de papel ni todos tienen una escritura convencional, ya sea ideográfica, pictográfica o fonética. Por ejemplo, las piedras, los vitrales y todos los demás elementos arquitectónicos hacían las veces del papel y las letras en las catedrales góticas, que se consideraban verdaderos libros transitables dentro de los cuales el visitante leía mensajes, evidentes o secretos. Esto demuestra que los libros tienen la virtud de cambiar de forma; para más ejemplos, hay

[...] libros sagrados, libros de caja, libros de oro, de ritual, de texto, de coro, de inventarios, etc., todos ellos con contenidos peculiares y destinados a unas funciones tan específicas como concretas. Después de la importancia que el libro de artista ha adquirido en estos últimos diez años, viene con todo merecimiento a engrosar esa lista. ⁸¹

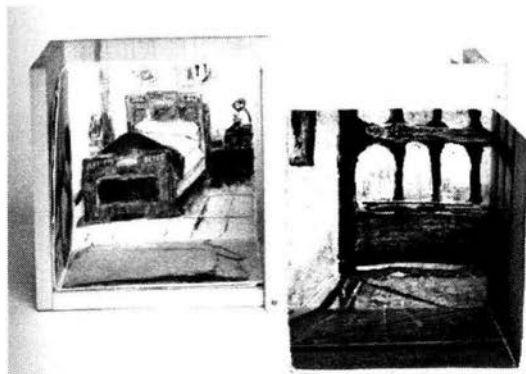


Fig. 106 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

⁸⁰ Bruno Munari, *Op. cit.*, p. 229.

⁸¹ Antonio Gómez, *Del lenguaje visual al libro-objeto*, www.abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm

Por otra parte, las posibilidades para manufacturarlos son amplias. Entre los libros de artista pueden incluirse los elaborados con estenciles o máquina de escribir, narraciones visuales, libros conceptuales, libros solamente con palabras y sin palabras, etcétera. También los fotógrafos utilizan el formato de libro, ya que el carácter secuencial de las páginas refleja la continuidad del significado de muchas series fotográficas; además, las medidas, la forma, los colores y los materiales proporcionan una experiencia visual, táctil y olorosa, que pudiera ser incluso más importante y enriquecedora que el propio texto. De este modo, el creador de libros de artista utiliza eficientemente las posibilidades espaciales de la página, explota su potencialidad táctil y propone formas, medidas y colores adecuados.

Entre los elementos que dan al libro la categoría de una obra de arte se encuentran: la narración, la transmisión y la representación e interpretación de ideas, pensamientos y expresiones. En otras palabras, el libro es un medio por el cual un artista es capaz de expresarse de una o varias maneras; su carácter portátil y de pequeñas dimensiones da intimidad, lo hace perfecto para un contenido personal y lo convierte en un medio óptimo para la difusión de estilos e ideas, de manera que el artista establece una comunicación con su público, puesto que

“el libro crea una situación ideal de diálogo. El libro es conocimiento. Es reciprocidad, posibilidad de libre y fundamental intercambio”.⁸²

Las opciones son diversas y accesibles para que el artista se exprese en un libro, ya sea de lecturas o espectadores.



Fig. 107 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo, Helías Gómez Sánchez " *Viva octubre, Dessins sur la Revolution Espagnole* "

⁸² Graciela Kartofel y Manuel Marín, Ediciones de y en artes visuales " Lo formal y lo alternativo ", México, Colección Biblioteca de editor, UNAM, 1992, material fotocopiado.

Por otro lado, el libro hecho obra de arte es el recipiente de una amplia gama de temas, que puede abarcar de lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso, y muchísimo más. El artista ha de unir las partes y dar al libro solidez y presencia estética añadiéndole algún material al doblado o enrollado para que atestigüen sus valores de objeto; es decir, el libro debe existir como una identidad autónoma y autosuficiente, con una portada acorde con las necesidades del artista, para cumplir la función que se le otorgue.

La identificación de un libro podría venir quizás principalmente de que venga contenida de una narración, aunque en ocasiones ésta no sea tan implícita y más bien sea sugerente; o he de corregir, el libro debe estar contenido o viene más de la intención de transmisión de ideas, pensamientos y expresiones, en una serie.⁸³

Ciertamente, un libro consta de diversos elementos, entre ellos el texto, que está integrado por palabras y no siempre es la parte más esencial o importante. Las palabras en los libros de artista no transmiten ninguna intención; cada una existe como elemento de una estructura (por ejemplo, una frase, una novela, un telegrama) y forma a su vez parte de un texto. Es decir, "todo es un elemento de una estructura; cada estructura es a la vez un elemento de otra estructura".⁸⁴

Así, en una nueva expresión del libro cuya lectura sucede en el tiempo, el artista se apoya del lenguaje escrito, que es producto de una secuencia de signos que se expanden en el espacio y contiene palabras portadoras de un mensaje. En ese sentido, el libro de artista es una realidad independiente, puede incluir cualquier lenguaje, no sólo el literario; también otro sistema de signos, como el visual, en el que las imágenes cumplen una función:

"la transmisión de imágenes mentales parte siempre de una intención; el lenguaje transmite ideas, es decir, imágenes mentales; hablamos para transmitir una imagen particular".⁸⁵

Fig. 108 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.



⁸³ Raúl Renan, *Op. cit.*

⁸⁴ Ulises Carrión, *Op. cit.*

⁸⁵ *Idem.*

Entonces, las imágenes se vuelven un lenguaje propio del artista, que así transmiten sus ideas.

Cualquier manifestación del lenguaje es utilizable para el nuevo arte, a pesar que no se tenga más intención que probar la habilidad del lenguaje para significar alguna cosa. Por eso,

“un lenguaje no intencional es un lenguaje abstracto: no hace referencia a ninguna realidad concreta. La paradoja es que para su manifestación concreta, el lenguaje deba convertirse primero en abstracto en el que las palabras no están ligadas a ninguna intención particular y no implican ninguna objetividad. Por tanto, el libro como totalidad transmite la intención del autor, y una palabra aislada entonces es de un aislamiento absoluto: en el lenguaje abstracto del nuevo arte la palabra 'rosa' es la palabra 'rosa'. Significa todas las rosas y no significa ninguna de ellas”.⁸⁶

Aparte de los elementos característicos de la parte interna, explicados hasta ahora, los libros de artista se identifican también por su parte externa, ya que contienen la cualidad de juego —al igual que cualquier otro objeto de arte— y existen en el mundo físico como una fusión específica entre la forma y el contenido. Las formas visuales y físicas son componentes fundamentales del significado, y ayudan a definir el medio y distinguirlo de otro más tradicional. La característica más radical es seguramente la táctil. Hay que escoger, manejar, pasar, las páginas. La cubierta priva al tacto de la apreciación del papel suave y brillante o tosco y barato de un libro; igualmente, la encuadernación facilita o se opone tenazmente a que se le abra. Un tomo grueso, pesado, da a entender solidez y profundidad, comparado con una colección delgada, insustancial, de páginas fotocopiadas y unidas por un engargolado.

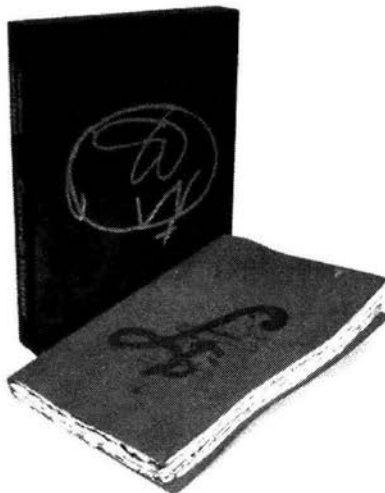


Fig. 109 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

⁸⁶ *Idem.*

Por lo general, aunque no debiera ser así, los libros son juzgados por sus cubiertas o portadas y sin que hayan proporcionado un contenido íntimo. No obstante, los libros de artista adoptan formatos de historias convencionales o buscan un determinado aspecto; pero, fuera de su contexto habitual, brindan siempre una permanente y viva fascinación por una forma tradicional, que explica sus amplias posibilidades como materia para fines artísticos.

Dado que los libros de artista son obras de arte visual, los autores eligen materiales que son sencillos, baratos y constantemente efímeros; asimismo, los mezclan, los cortan a la medida exactas de acuerdo con sus necesidades de expresión y del concepto del libro. Las posibilidades de comunicación visual de los materiales para hacer un libro son amplias, ya que hay diferentes tipos de papel, formatos, encuadernaciones, troquelados y secuencias de formas, así como hojas con papeles de varias materias, colores y texturas naturales o artificiales. Tales materiales en el nuevo arte surgen como lenguaje visual, y por ejemplo

"cada papel comunica su cualidad. Y esto ya es algo que puede ser utilizado como elemento comunicante".⁸⁷

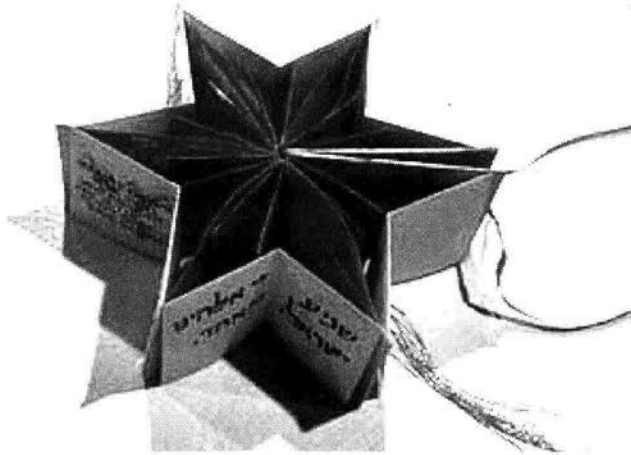


Fig.110 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Los libros de artista no son un producto manufacturado por los profesionales de la industria editorial, ya que no se basan en los modelos, en cuanto al procedimiento y uso de materiales y herramientas; tienen una personalidad distinta, y el artista es el único responsable de la materialización del libro. La mayoría de los libros de artista son ediciones independientes muy reducidas y realizadas con

⁸⁷ Bruno Munari, *Op. cit.*, p. 221.

técnicas totalmente manuales, por lo que resultan ser obras completamente originales e irrepetibles, que buscan salir del anonimato. Estas características pueden sufrir ciertas modificaciones, ya que

[...] las posibilidades tipológicas, formales, conceptuales y técnicas de los libros de artista son muy variadas; sus infinitas formas creativas hacen necesario aventurarse a un intento de clasificación, teniendo en cuenta que cualquier propuesta quedará siempre superada por su variedad y complejidad (muchos libros podrán situarse en varios apartados simultáneamente).⁸⁸

Por lo anterior, es necesario caracterizar los diferentes tipos de libros alternativos.

Libro ilustrado

La tradición del libro ilustrado es francesa y nació a finales del siglo XX, cuando varios pintores con la promoción de editores brindaron su talento al servicio de textos literarios.

El libro ilustrado es principalmente la obra de un escritor en la cual se da la colaboración del artista. Contiene sobre todo texto con una selección tipográfica refinada y muy cuidadosa, en ocasiones hecha a mano, y se acompaña por grabados originales, dibujos, fotografías o cualquier otra representación visual, con lo cual se produce una obra conjunta cuyo formato determinado comúnmente se presenta como un libro lujoso de muchísimo valor. Se realiza en papel de gran calidad con empastado rebuscado; asimismo, el tiraje es reducido por el alto costo en la producción y en consecuencia está destinado a un público escaso, aunque exigente.

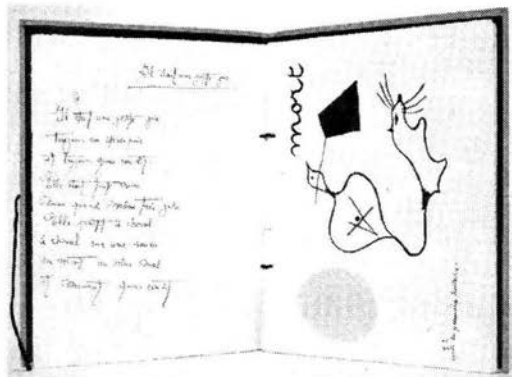


Fig. 111 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Otros libros ilustrados se elaboran en papel de desecho, reciclado o de baja calidad, lo cual no modifica el valor de la obra y mucho menos el carácter limitado del tiraje, ya que debe satisfacer las presiones de la fabricación artesanal.

⁸⁸ José Emilio Antón, *Op. cit.*

Libro de artista

El autor de la idea y de su concreción en un libro de artista es en su mayor parte o en su totalidad un artista plástico capaz de utilizar el material como lenguaje, ya que una obra así

[...] responde a las necesidades del artista de comunicar una experiencia individual, mientras que el libro comercial corresponde a una necesidad predeterminada y calculada del mercado.⁸⁹

El libro de artista transmite su propia información, su propio lenguaje; explora una secuencia de narración e imágenes. Su concepción plástica lo hace un libro muy especial, ya que el artista visual lo plantea como un espacio alternativo y esto implica "valorar al libro como espacio artístico o simplemente como espacio visual".⁹⁰

Cuando la obra incluye textos, el propio artista logra proyectar plenamente una dualidad de funciones al ser autor de texto y autor de imagen, y entonces crea una obra autónoma, conjuntada, completa, una obra de arte, un libro de artista que asume su papel como tal, ya que es el transmisor entre los artistas sin la necesidad de intermediarios: "es una provocación para el espectador. Se propone como provocación y como humor".⁹¹

De este modo, expone otra concepción de los libros, puesto que el proyecto que lo sustenta es mucho más ambicioso en su totalidad.

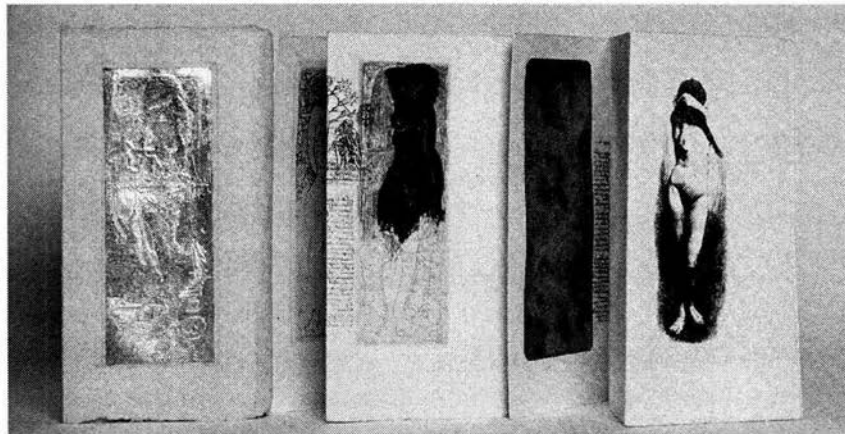


Fig. 112. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

⁸⁹ Catherine Coleman, Libros de artista " El libro de artista en España ", 1984, p. 36.

⁹⁰ Leticia Miranda, Op. cit.

⁹¹ Gabriel Macotela, Editores Alternat. " La cocina ", 1984.

El libro de artista propone entonces entender un libro que por sí mismo constituye una obra y no su medio de difusión. Es transmisor de información externa al objeto-libro, y por ello no es un simple contenedor indiferente del contenido; en otras palabras, constituye la parte visible o el elemento desprendido de todo un proyecto compuesto al cual hay que hacer referencia si queremos esclarecer la significación y medir su interés: "El libro expresa una segunda tarea de interpretación o de reelaboración de la obra inicial."⁹²

Y no es precisamente un libro de arte.

[...] la publicación de artistas es una alternativa de expresión plástica. Es una forma de arte que como público podemos tocar, teniendo un contacto físico que hace más íntima la comunicación, dejando de lado lo puramente contemplativo.⁹³

La forma es parte de la expresión y de la significación de la obra realizada por el artista. Además de trabajar en la conjunción, la organización, la secuencia de imágenes y la coordinación de textos y fotografías, el artista debe lograr una estrecha relación del texto con las imágenes utilizando un sinnúmero de recursos (gráficos, electrónicos, pictóricos, multimedia, etcétera); asimismo, desde un principio, ha de escoger sus diferentes medios de comunicación (fotografía, dibujo, texto) de acuerdo con su posible combinación y relaciones de complementariedad.

En ese sentido, se utilizan todos los materiales, herramientas y medios requeridos para la formulación de ideas o inquietudes del artista en una visualidad total, sin apego tan sólo a los recursos del papel, la impresión y la encuadernación tradicionales.

El espíritu del libro de artista y del *performance* son uno mismo, porque los dos intentan transformar un soporte cuya reputación no es artística, puesto que el valor del libro no radica en la naturaleza del material o la técnica utilizada, sino en la originalidad del proyecto.

Libro objeto

El término libro objeto en sí refiere a una producción heterogénea, en que intervienen dos tendencias. La primera tiene que ver con los poemas objeto de los surrealistas, y con las encuadernaciones que a mediados de la década de 1930 Georges Hugnet realizó para sus amigos y denominó libros objeto; esta colaboración entre un escritor y un artista, así como el carácter precioso de estos volúmenes, aproximan el libro objeto al libro ilustrado, ya que se utiliza material lujosamente tratado pero en general moderno (acrílico, aluminio y poliestireno, etcétera). La segunda corriente, más actual y quizás cercana con el libro de artista, se inspira más bien en las técnicas de *collage* del

⁹² Hoffberg Judith A. , Obras en formatos de libro: Renacimiento entre los artistas contemporáneos, Notas, notitas y comentarios; www.artepostal.org.mx/publicaciones/obras.html

⁹³ Leticia Miranda, *Op. cit.*

arte pop, las acumulaciones del nuevo realismo o el uso que hace el arte p vera de los materiales de recuperación.

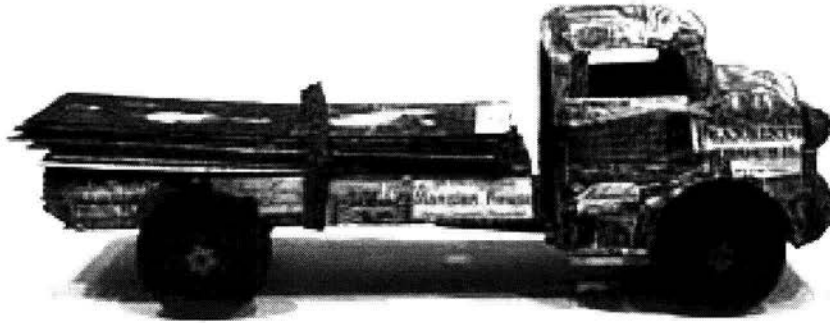


Fig. 113 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo

El libro objeto otorga el privilegio de la experiencia táctil sobre la lectura, ya que es un objeto íntimo y manejable e investiga las calidades táctiles; el artista hace implícito el mensaje o contenido original en el uso de los materiales y la construcción formal del libro.

Generalmente, el libro tradicional informa sobre algo distinto de sí. En cambio, el libro objeto investiga más aspectos esencialmente formales del libro y entonces remite a sí mismo; es el sujeto de investigación.

El libro no está tratado como un mero soporte de información, transformando las ideas del libro asociado con un contenido semántico. El libro comunica a través de su forma, estructura y textura.⁹⁴

Por expresa intención del autor, el libro objeto es un ejemplar único y de edición limitada, y además constituye *“un objeto precioso”*. Su discurso narrativo es el libro, y éste pierde su función de comunicación en beneficio de su manifestación escultórica o pictórica; se define más como objeto que como libro, ya que el artista creador de una envoltura escultórica libera el libro de toda preocupación literaria. Entonces, el libro objeto sin escritura puede o no funcionar como libro, al acentuarse la dimensión de objeto antes que la del libro. Pero, la dimensión de libro no desaparece; sólo se transforma sobre

⁹⁴ Catherine Coleman, *Op. cit.*, p. 41.

"la realidad sensible del material (en general cualquiera otra que el papel) en detrimento del contenido informativo",⁹⁵

Los materiales y la forma del libro objeto se oponen a su duración. El formato de sus páginas y la longitud del material permite desplegar la encuadernación en acordeón; no obstante, existe gran diversidad de formas de presentarlo, por ejemplo, horizontal o vertical, doblado o desplegado, en círculo o en estrella. Los más cercanos a la forma conocida del libro, quizás ocupen un lugar en un librero; pero los libros objeto que resultan ejemplares únicos representan la expresión artística de los otros libros como ejemplo citamos el trabajo de: Magali Lara, Carmen Boullosa, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Gabriel Macotela y Santiago Rebolledo, sí necesitarían espacios especiales para su conservación. De estos últimos se conservan en manos de sus hacedores colecciones dignas de museo; también los atesoran algunos coleccionistas morbosos de ese género de prensa perentoria a corto plazo.

Libro híbrido

Al establecer fronteras entre libro ilustrado, libro objeto y libro de artista se corre el riesgo de hacer a un lado todas las producciones situadas en medio de una u otra de estas categorías. Por ejemplo, los libros híbridos reúnen algunas o diversas características propias de libros de artista, ilustrados y objeto, y sus autores también son artistas. Quizás, posteriormente algunas diferencias sirvan para asignarles a cada cual un carácter individual.

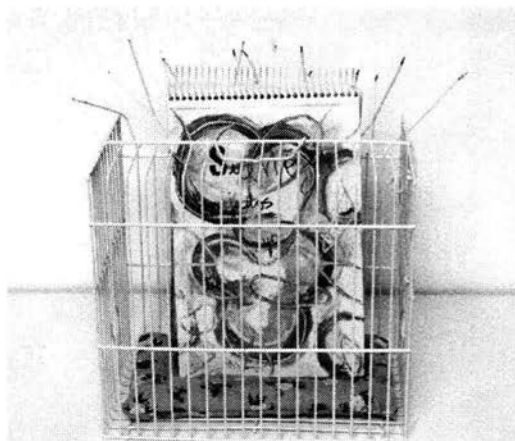


Fig. 114 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo .

⁹⁵ *Idem.*

Libro manipulado

El libro manipulado (no mutilado) admite el *collage* y el *assemblage*. Por lo general, se produce cambiando la configuración original de libros ya editados.

Libro transitable

"El libro transitable es una obra que actúa sobre el espacio en el que se le sitúa, y de este modo condiciona al espectador en su relación con el entorno."⁹⁶

Libro montaje

Obra que actúa sobre el espacio en el que se le ubica o con dimensiones tridimensionales que sobrepasan el formato tradicional del libro, y en este caso condiciona al espectador en su relación con el entorno.

Libro reciclado

Se realiza a partir de un libro de edición normalizada, que el artista manipula para convertirlo en una obra propia.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 44.

2.5. Seminario Taller de Producción del Libro Alternativo

En el Seminario Taller de Producción del Libro Alternativo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM, se abordó el tema de las infinitas posibilidades de realización de los libros no tradicionales, que pueden verse, tocarse y olerse y crear en el espectador una experiencia diferente en la apreciación o en la lectura. Así, los participantes profundizamos en el mundo de los libros alternativos, propositivos, marginados e independientes, que no se elaboran para colocarse en una vitrina o simplemente en un librero, sino para que el espectador los conozca, los toque e interactúe con ellos.

El seminario de tesis que se fundó hace nueve años —y que actualmente cuenta con la dirección del doctor Daniel Manzano Águila y el grabador Pedro Ascencio Mateos, y la asesoría de maestros del plantel— pretende promover las amplias posibilidades del libro y ofrece una opción de titulación al vincular la teoría y la práctica para concretar un trabajo de investigación completa sobre la producción artística.

En cuanto a la práctica, la historia del seminario incluye la producción de gran diversidad de libros en los que se retoman técnicas, materiales alternativos y tradicionales y herramientas, así como temas generadores de nuevas propuestas visuales que bien pueden ubicarse en varios campos del arte, por ejemplo, la gráfica, la pintura, el dibujo, la escultura, el *assamblage*, el *collage*, la instalación, la fotografía y las imágenes digitales. Con esta pluralidad de técnicas y materiales, se ha logrado llegar a las propuestas expresivas y temáticas de cada uno de los expositores.



Fig. 115 Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

2.6. Conclusión

En el contexto social, artístico e ideológico, la historia del libro en general y del libro de artista contempla por ejemplo la comunicación como una necesidad de expresar las ideas. Los lenguajes escrito, literario, documental y visual en muchos momentos de la historia estuvieron ligados por el uso. Con el tiempo, surgió la poesía experimental y se vincularon los papeles del impresor, el editor y el artista. También se originó otro elemento nuevo, el concepto “espacio temporal” en la página como una aportación al espacio visual, y la letra o la tipografía como valores plásticos y conceptuales; entonces, dentro de las nuevas publicaciones se manifestó que no hay un orden fijo o de progresión en la lectura. De este modo, los artistas usaron diversos materiales y formatos tanto para crear el libro, como los temas, las imágenes y las técnicas de impresión. Se generaron nuevos métodos de impresión (como el *offset*), nuevos soportes y actividades sustitutivas y otras corrientes. Así, los nuevos conceptos rebasaron lo tradicional, y el libro se convirtió en un medio práctico para trabajar y presentar la obra, de manera propositiva y alternativa.

Por otra parte, los avances tecnológicos dieron lugar por ejemplo a la electrografía, el video, el DVD, la producción de diapositivas y negativos digitales de Kodak (*Led*), la fotografía digital de Kodak (*premiere*), la Internet con sus paginas Web y el concepto de hipertexto para las computadoras. Y el artista se beneficia de todo esto para la creación de los otros libros.

Notas de pie de página

Capítulo II

Inciso 2.1 Historia de los libros.

55_ Tsuen-honin tsien, 2.1 China, inventora del papel, de la imprenta y de los tipos móviles; material fotocopiado.

56_ *Idem.*

57_ Aceves Gutierrez, Editoriales Alternat, "La letra de nuestro tiempo", 1984.

58_ Candela Vizcaino, Libros de artista: Una pequeña historia, Librería Lema, Sevilla, www.abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm.

59_ Howard Goldstein, Libros de Artista, "Algunas reflexiones sobre los libros de artista", 1982, p. 30.

Inciso 2.1.1 Historia de los libros de artista.

60_ *Idem*

61_ Leticia Miranda, Editoriales Alternat, "Sobre los orígenes de las publicaciones de artista", 1984.

62_ Howard Goldstein, Libros de Artista, "Algunas reflexiones sobre los libros de artista" 1982, p. 34.

Inciso 2. 2 concepto de los libros de artista.

63_ Leticia Miranda, Editoriales Alternat, "La página como espacio visual", 1984.

64_ Raúl Renan, Los otros libros, distintas opciones del trabajo editorial, 1988, p. 17.

65_ Howard Goldstein, Libros de artista "Algunas reflexiones sobre libros de artista", p.p 31-32.

66_ Gutierrez Aceves, Editoriales Alternat, "La letra de nuestro tiempo", 1984.

67_ Anne Rosenthal, Libros de Artista, "Libros únicos", 1982, p. 27.

68_ *Idem.*

69_ Gutierrez Aceves, *Op. cit.*

Inciso 2.3 Concepto espaciotemporal.

70_ Bruno Munari, ¿Cómo nacen los objetos?: "Un libro ilegible", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 222.

71_ *Ibidem*, p. 224.

72_ Barbara Tannenbaum, El libro de Artista, "El medio es una parte importantísima del mensaje", 1982, p. 22.

73_ Ulises Carrión, *Op. cit.*

74_ Martha Wilson, Libros de Artista, "La página como espacio artístico", 1982, p. p 7, 8.

75_ José Emilio Antón, El libro de artista, "Tipos de libros de artista", [www. Abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm](http://www.Abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm).

76_ Fernando Zamora, "Presentación", en *Op. cit.*

77_ José Emilio Antón, *Op. cit.*

78_ Ulises Carrión, *Op. cit.*

79_ *Idem.*

Inciso 2.4 Características, elementos y clasificación de los libros de artista.

80_ Bruno Munari, *Op. cit.*, p. 229.

81_ Antonio Gómez, Del lenguaje visual al libro-objeto, www.abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm.

82_ Graciela Kartofel y Manuel Marín, Ediciones de y en artes visuales, "Lo formal y lo alternativo", México, Colección Biblioteca de editor, UNAM, 1992, material fotocopiado.

83_ Raúl Renan, *Op. cit.*

84_ Ulises Carrión, *Op. cit.*

85_ *Idem.*

86_ *Idem.*

87_ Bruno Munari, *Op. cit.*, p. 221.

88_ José Emilio Antón, *Op. cit.*

89_ Catherine Coleman, Libros de artista "El libro de artista en España", 1984, p. 36.

90_ Leticia Miranda, *Op. cit.*

91_ Gabriel Macotela, Editores Alternat, "La cocina", 1984.

92_ Hoffberg Judith A. , Obras en formatos de libro: Renacimiento entre los artistas contemporáneos, Notas, notitas y comentarios, www.artepostal.org.mx/publicaciones/obras.html.

93_ Leticia Miranda, *Op. cit.*

94_ Catherine Coleman, *Op. cit.*, p. 41.

95_ *Idem.*

96_ *Ibidem*, p.44.

Lista de imágenes

Capítulo. II

Inciso 2.1 Historia de los libros.

Fig. 78. Códice de Madrid también conocido como Códice TroCortesiano o Matritense; escrito sobre papel de fibra de corteza, esta constituido por una sola tira de 7.15 metros de largo, doblada a modo de biombo sobre la que hay pintados jeroglíficos de carácter religioso y mágico. Se le atribuyen formulas adivinatorias que utilizaban los sacerdotes mayas para predecir acontecimientos futuros.

Fig. 79. Imagen del libro impreso más antiguo que se conoce, es una traducción China del el Frontispicio del Vajracchedika Sutra (Sutra del diamante), un texto budista, que se imprimió con bloques de madera en 868 D.C.

Fig. 80. Retrato de Gutemberg, se le atribuye la invención de la imprenta .y los tipos móviles a mediados del siglo XV.

Fig. 81. Esquema de la prensa de impresión antigua.

Fig. 82. Detalle del *Libro de los muertos* (c. 1310 a.C.) muestra el momento del rito en el que se pesa el corazón de los difuntos antes de que les sea concedida la vida eterna. Los jeroglíficos de los libros y relieves del antiguo Egipto suelen ser parte integral de la escena a la que aluden.

Fig. 83. Libro ilustrado sobre los Evangelios de Lindisfarne (698 – 721), Esta pagina muestra la decoración al inicio del evangelio según Sn. Mateo. Las formas entrelazadas con criaturas fantásticas, fueron adoptadas del arte vikingo y se convirtieron en motivos Irlandeses y Anglosajones.

Fig. 84. En la Europa Medieval los libros eran reproducidos por monjes que copiaban textos completos en una dependencia del monasterio llamado *Scriptorium* dispuesta para tal fin.

Fig. 85. Esta imagen de William Morris y Edward Burne-Jones para la obra de Geoffrey Chaucer conocida como *Kelmscott Chaucer* editada en 1896.

Fig. 86. La prensa se denomina *offset* porque el diseño se transfiere de la plancha de impresión a un segundo rodillo de goma antes de producir la impresión sobre el papel. La impresión *offset* se basa en el principio de que el aceite y el agua no se mezclan. La plancha de impresión se recubre con una sustancia grasosa, de forma que el agua no se adhiere al diseño. Cuando el rodillo con la plancha de impresión entra en contacto con los rodillos de entintado, la tinta sólo queda fijada en el diseño.

Inciso 2.1.1 Historia de los libros de artista.

Fig. 87. *El cordero* de 1789 es una pagina que ilustra las " *canciones de inocencia* ", de un libro de versos del Poeta, pintor y grabador William Blake, quien realizo sus propias ilustraciones para esta colección de poemas combinando el grabado con la acuarela.

Fig. 88. Fotografía sobre libro de Juan Gris

Fig. 89. Portada del libro " *Au soleil du plafond* ".

Fig. 90. Libro de F. T. Marinetti " *Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche* ", 1932

Fig. 91. Libro de Fortunato Depero, Depero futurista, 1913 – 1927

Figs. 92, 93, 94. La Caja Verde es uno de los libros mas notables ya que contiene todos los materiales gráficos sobre el Gran Vidrio. Fotografía del libro de artista que contiene bocetos sobre " el Gran Vidrio "; fotografía de Marcel Duchamp como Rose Sélavy; y fotografía sobre la Caja Verde.

Fig. 95. Libro de F. T. Marinetti " *Zang Tumb Tumb* ", 1914

Fig. 96. Fortunato Depero, *Depero futurista 1913-1927 (Depero the Futurist 1913-1927)*, 1927

Inciso 2. 2 concepto de los libros de artista.

Fig. 97. Carlo Carrà, " *Guerrapittura* " (*War-Painting*), 1915.

Fig. 98. Ardengo Soffici, BIF_ZF + 18. *Simultaneità e Chimismi lirici* (BIF_ZF + 18. *Simultaneity and Lyric alchemies*), 1915.

Fig. 99. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 100. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Inciso 2.3 Concepto espaciotemporal.

Fig. 101. Manzano, Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 102. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 103. F.T. Marinetti, " *Les mots en liberté futurists* " (*The Futurist words-in-freedom*), 1919.

Fig. 104. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 105. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 106. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 107. Manzano, Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo, Helías Gómez Sánchez " *Viva octubre, Dessins sur la Revolution Espagnole* ".

Fig. 108. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 109. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 110. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 111. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 112. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 113. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Fig. 114. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Inciso 2.4 Características, elementos y clasificación de los libros de artista.

Fig. 115. Manzano Daniel, material proporcionado dentro del Seminario Taller de Libro Alternativo.

Capítulo III

“*Bella y Delicadamente Obscena*”:

Propuesta y desarrollo

3.1 Planteamientos generales	91
3.2 Pornografía, tecnología y muerte	94
3.3 Conceptos digitales	101
3.4 El producto plástico: la obra “ <i>Bella y delicadamente obscena</i> ”	
3.4.1 Características generales	104
3.4.2 Recursos digitales	106
3.4.3 Elaboración de la caja	107
3.4.4 Elaboración del libro	113
3.4.5 Producto final	122
3.5 Notas de pie de página	X
3.6 Lista de imágenes	XI

"*Bella y delicada* **mente obscena**"

Propuesta y desarrollo

... lo que siendo normal produce rechazo al ser mostrado de forma natural, produce sin embargo placer cuando es mostrado de forma "degenerada" o artística.⁹⁷

3.1. Planteamientos generales

En el transcurso de la historia humana, las representaciones del cuerpo desnudo han causado controversia: desde las primeras hechas en piedra hasta las fotográficas actuales catalogadas como artísticas, eróticas u obscenas, dependiendo de la postura tanto del artista como del espectador. Los medios de impresión en serie, como la imprenta y el *offset*, favorecieron la distribución más amplia y comercial. Asimismo, con el cine, el video e inclusive la Internet, el cuerpo sigue utilizándose para satisfacer todo tipo de gustos y fantasías sexuales; ni siquiera el conocimiento de que las modelos son elegidas por sus proporciones exuberantes bovinas o rellenas de siliconas impide tratar con la imagen de un "cuerpo real" fetichizado y mitificado. En ese sentido, la tecnología de la imagen digital en forma de CD-ROM interactivo se ha utilizado con fines pornográficos tan rápido como lo hizo la fotografía en el siglo XIX, por lo cual hay paralelismos históricos al igual que algunas diferencias entre la pornografía fotográfica y la pornografía informática.

La pornografía informática utiliza fotografías y videos comerciales como materia prima; pero, la construcción del material visual a partir de la animación y el diseño por computadora produce un cambio importante. Los gráficos por computadora logran que las imágenes sexuales caminen y hablen en tres dimensiones; el "realismo" representa el avance principal de los gráficos y las animaciones, aunque los maniqués fabricados a base de pixeles resultan mucho más convincentes y también mucho menos reales: una combinación interesante para los análisis de la relación entre la fantasía, la pornografía y las relaciones sexuales reales. La postura del cuerpo o carne, como dirían los *ciberpunks*, en la cultura de la información, es virulenta y agresiva.

⁹⁷ Alberto Adsuara, *Op. cit.*, p. 36.

Del triángulo pornografía, tecnología y muerte emergen manifestaciones que van de lo grotesco a lo inusitado, y entre estos dos extremos intensos se mueve el individuo actual, el héroe decadente, como lo diría Rosa de Diego:

Es la seducción del exceso, de la trasgresión, del crimen, que él interpreta como un desencantamiento de fuerzas subversivas contra la sociedad contemporánea. El mal se convierte en enfermedad y en neurosis, y también en una nueva forma de sentir, de aprehender la realidad. Se trata de buscar el desequilibrio, lo anómalo y lo ambiguo [...] Para huir del aburrimiento decadente es preciso hacer estallar los límites de lo conocido en el terreno de las sensaciones y sentimientos. Y la necesidad de hacer que el mal aparece como una perversión capaz de "llenar el irreparable vacío que está en mí."⁹⁸

Esta investigación y análisis de la imagen fotográfica del cuerpo, considerando el transcurso del tiempo y el pensamiento humano, es producto de distintas motivaciones personales y profesionales, entre ellas la lectura del libro *El cuerpo transformado* de Naief Yehya. Los referentes para la exploración y el análisis de la representación del cuerpo (de dónde viene y en qué deriva) son diversos: la ficción, la realidad, la bioingeniería, la literatura ilustrada (por ejemplo, el libro *Un mundo feliz*) y las películas (*Blade Runner*, *La invasión de los usurpadores de cuerpos*, *Masacre en Texas*, *Necromantik*, *Cafe Flesh*, *Behind of the Green Door*). Igualmente, tomé en cuenta las investigaciones del teórico de la inteligencia artificial, Hans Moravec, y los nuevos conceptos dentro de la ingeniería genética, así como el Taller "Cyborgs, Pornografía y Otras Formas de Interferencia Digital" impartido en Centro de la Imagen por Naief Yehya, quien define y amplía el concepto y la iconografía relacionada. Esto me permitió sustentar el tema con textos, personajes, conceptos, artículos y películas, así como artículos sugeridos y escritos de Naief Yehya.

Mi trabajo de digitalización a partir de imágenes del Archivo General de la Nación me acercó a la exploración y distorsión de las imágenes, para romper su esencia original (como en la serie "Feminidad a cuerpo y tiempo") y generar otra composición con nuevos colores, texturas y contextos. Así, surge una visión novedosa de una realidad imaginada que posibilita la invención de situaciones virtuales.

Todo coadyuvó a la realización de esta obra: la investigación sobre el cuerpo; mi trabajo en la manipulación de la imagen; la invitación del maestro Víctor Manuel Monroy de la Rosa para participar en una exposición relacionada con el aspecto crudo de la representación del cuerpo (por ejemplo, con imágenes amarillistas o afines al género cinematográfico del *gore* y la pornografía); la inquietud de crear imágenes con medios digitales conforme la tendencia *apropiacionista* de la época actual; y el deseo de experimentar con la digitalización y manipulación de imágenes (de Internet o revistas del género) mediante programas como Photoshop, versión 7, el cual permite dar otro aspecto y contenido a la imagen por la manipulación, la transformación y la regulación por tonos, contrastes y filtros.

⁹⁸ Rosa de Diego, *Op. cit.*

La exploración de imágenes en el contexto anterior amplió el panorama de selección de imágenes pornográficas: desnudos, felaciones, penetraciones, zoofilia, homosexualismo, coprofilia, desviaciones, así como páginas de Internet (suicidios, malformaciones, operaciones, accidentes, infecciones, etcétera) que con actitudes y perversiones humanas sacian el morbo y la curiosidad, en una sociedad posmoderna carente de sensibilidad ante la violencia física y visual.

Mediante esa selección de imágenes con una fuerte carga sexual, mórbida, busqué tocar los fondos de la sensibilidad, y en la producción de imágenes con un lado morboso y seductor incorporé un toque plástico, estético, propio de la obra de arte capaz de sublimar y embellecer.

Por lo anterior, esta obra se creó a partir de varias tareas: la recopilación e investigación documental de artículos de artistas, críticos de arte, cineastas, antropólogos, sociólogos, psicólogos y otros; la búsqueda iconográfica análoga y digital; el proceso de digitalización y manipulación de imágenes, y la creación y producción de una caja contenedora del libro e imágenes relacionadas. Toda esta información y búsqueda dio lugar al libro alternativo, catalogado como híbrido, e intitolado "*Bella y delicadamente obscena*", el cual conjunta y confronta una serie de conceptos para dar lugar a una serie plástica completa.

3.2. Pornografía, tecnología y muerte

Las imágenes digitales se visualizaron por primera vez en las pantallas de computadoras y televisores y en paginas de revistas y periódicos a finales de la década de 1980. La nueva generación de computadoras personales (PC) potentes con interfases gráficas eficaces y hardware y software apropiado para la manipulación de imágenes arrastran en dos direcciones contradictorias: por una parte, hacia la ciencia y el mito de la verdad objetiva, y por otra, hacia el arte y el culto a la experiencia subjetiva. Este dualismo persigue a la fotografía dando cierta incoherencia a la mayoría de las afirmaciones temáticas relativas:

[...] la forma en que actualmente se ve la fotografía, unas veces como el producto de una fuerza tecnológica autónoma, y otras como una cuestión de estética, placer, expresión y de interioridad subjetiva.⁹⁹

Hoy por hoy, el hombre se encuentra bombardeado de mensajes, por medio de imágenes insertadas en casi todo su quehacer cotidiano. En este contexto, cada vez resulta más fascinante trabajar con las computadoras —ya que los modernos sistemas están constituidos por un gran despliegue de información visual que facilita su funcionamiento—, y hay infinidad de aplicaciones que manejan una serie de características especiales para generar imágenes. Asimismo, con las nuevas tecnologías de la imagen y los sistemas de comunicación, es posible hablar de dos niveles de realidad (la virtual y la material) y ubicarnos en situaciones en que algunas personas experimentan simulaciones o imágenes de televisión o imagen fija (fotografía), mientras que otras queman vivos los objetivos fotográficos, es decir, viven el acontecimiento; de esta manera, se juega con la realidad dependiendo de la salida que se le quiera dar o de la intención que se pretenda lograr en el espectador.

La obra de arte en una época donde su reproductividad técnica se traslada a la era electrónica, cibernética y digital presupone una actual posfotografía, una revolución tecnológica de los medios y la aparición de los *hipermedios*. Partiendo de esta base, la discusión y las conexiones se extienden hacia la *hiperrealidad*, los mundos virtuales, el ciberespacio, la comunicación global interactiva e incluso las inteligencias artificiales, las redes neuronales, la cultura cibernética y la ansiedad, sobre los límites corporales y de las máquinas y la ingeniería genética hasta los albores de una era posbiológica. Toda esta escala panorámica de cambios se funda en lo real y lo imaginado de un modo sin precedentes, puesto que las nuevas tecnologías de la imagen interactúan con los usos, valores y significados establecidos de las imágenes fotográficas. Entonces, el significado de las nuevas tecnologías de la imagen es difícil de entender si éstas no se relacionan con la cultura fotográfica para desarrollar o recibir nuevos significados.

⁹⁹ Martin Lister, *Op. cit.*, p. 32.

Ampliada y retocada la fotografía se convierte en un modelo en manos del artista, en una imagen neutral de la realidad, que le permite manifestar una aseveración del mundo sin el menor comentario, tal cual se le aparece a él; en este sentido, Jeff Koons confiere a sus penetraciones vaginales y matrimoniales el valor de un documento.¹⁰⁰

Las imágenes fotográficas han sido clave como memoria de acontecimientos y personajes, y para la identidad de géneros, generacional y de familia. Las tecnologías de la imagen y la comunicación de los siglos XIX y XX, el teléfono, la fotografía, la radio, el cine y la televisión han tenido influencia notable en la esfera doméstica. El valor de la fotografía de toma doméstica, relativamente intacta por el cambio tecnológico, ha cambiado por los avances en el uso y significado más amplio de las imágenes de la vida cotidiana.

Los discursos posmodernos sobre las nuevas tecnologías y el cuerpo cuestionan el uso del video y las computadoras por parte de los adolescentes. En lugar de la tendencia a "abandonar el cuerpo" que el pensamiento posmoderno a menudo le atribuye como efecto, el mundo de la imagen digital y electrónica encuentra respuestas corporales vivas y positivas, muy físicas, desordenadas y resistentes: la realidad virtual, los juegos interactivos, las animaciones y los cómics, en que se aventuran algunas ideas de moda actual sobre el cuerpo cibernético; el interés actual por las máquinas sexuales o el sexo maquinal, y el cibersexo, la teleconsolación, la erotróica (*robocopulación*) y el *ciborgasmo*, que hacen seguros los placeres del sexo.

En el arte, tales tendencias ya tenían cabida desde el futurismo italiano o el dadaísmo, por ejemplo, Francis Picabia dibujó humorísticamente "Retrato de una joven desnuda" (1915), que trata de una bujía con la leyenda "Para siempre"; Max Ernest realizó un dibujo falsamente inocente, casi infantil, que representa un aparato imaginario con la leyenda "Pequeña máquina... para polinizar sin miedo", considerada como una crítica y una "forma de ayuda" para los maridos pequeño burgueses de la época que sentían asco de las secreciones pegajosas.

En ese contexto, es muy significativa la novedosa obra del dadaísta francés Marcel Duchamp conocida como el Gran Vidrio (*La mariée mise à un par ses célibataires, meme* [la novia desnuda por sus solteros], 1915-1923), una máquina de follar delirante que se ha descrito como:

Un ejercicio de onanismo para dos, ya que "el Motor de la Novia", de combustión interna y que funciona con "gasolina de amor", está en la parte superior del lienzo, desnudo pero terriblemente inaccesible para la máquina "la Máquina Soltera" que grita abajo, presa de una eterna frustración. La novia-modelo de virgen y de puta, objeto de veneración masculina y también fuente de un inescrutable, y ligeramente malicioso, deseo femenino, queda suspendida para siempre entre el deseo y la posesión. En el título de esta obra existe una segunda lectura como era costumbre en la obra de Duchamp: *La Marie est mise à nue par ses céli-batteurs* –María es subida a la nube por los propios "batteurs" (trilladores celestes) o cielo-trilladores.¹⁰¹

¹⁰⁰ Angelika Muthesius y Gilles Néret, *Op. cit.*, p. 191.

¹⁰¹ Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1988, pp. 19-27.

Lo anterior revela una faceta de los dadaístas: tenían la inquietud del cuerpo-máquina y por consiguiente del sexo con máquinas, y presentaron en sus imágenes el coito mecanizado y de máquinas de seducción, ridiculizaron la objetificación del sexo en la publicidad y el reciclaje del cuerpo femenino para confrontarlo con las modas de la producción de masas.

Los medios de comunicación muestran actualmente una cultura que adora al cuerpo al presentar a hombres musculosos y supermodelos, “gente bonita” y de belleza espectacular que se convierten en objetos de deseo. Por su parte, el cine ofrece imágenes de desnudos pornográficos, desfiguraciones, cuerpos en posturas obscenas y salpicados de semen, disecciones o desintegraciones corporales, cabezas degolladas, tripas por todos lados, ojos aplastados o chorros de vómito, que con los nuevos efectos especiales logran realismo y se convierten en imágenes de consumo cotidiano. De igual manera, las revistas y páginas web exponen noticias de accidentes, violaciones e información accesible para los interesados en saciar el morbo; también, situaciones triviales y cotidianas que descubren sin reservas el lado más onírico, irracional, poético o inquietante, incluso con intenciones de provocar. Frente a esa cotidianidad, el espectador pierde la noción y la sensibilidad de captar, percatarse y sentir el verdadero contenido, contexto y sentido; realmente lo que se está estudiando son las sensaciones y el impacto que producen las imágenes del cuerpo en posturas o situaciones obscenas, vulgares o grotescas.

Mucha gente experimenta placer –morbo- ante la representación del dolor ajeno por los mismos motivos, porque se muestran con todo lujo de detalle los sufrimientos íntimos e impronunciados. El sufrimiento de los demás está de moda, y lo sublime se relaciona con ese estado en que el sujeto queda sacudido por el asombro ante lo “insólito”, “lo enorme”, lo “abrumador”; paradójicamente, lo que provoca rechazo también produce atracción. La percepción de lo bello engendra placidez; la percepción de lo sublime engendra sobrecogimiento ante lo que, además de admirado, es temido.

El odio al cuerpo es una reacción previsible de una sociedad obsesionada con el consumo y a la vez con los cuerpos perfectos, y que padece siempre de bulimia, anorexia y obesidad.¹⁰²

El Marqués de Sade, en su obra, ya presentaba también conceptos en relación con el rechazo del cuerpo; ávido de negar al otro cuerpo, se necesita la destrucción del cuerpo para efectuar su imposible rechazo. El erotismo sadiano es, en efecto, la sexualidad de la carencia de cuerpo o de la destrucción del cuerpo.

Que nadie me acuse de ser el apologista del mal; que nadie diga que busco inspirar la maldad, o acallar los remordimientos de los que se conducen indebidamente: el único propósito de todos mis empeños es articular pensamientos que han atormentado mi conciencia desde que tuve uso de razón; que dichos pensamientos puedan estar en conflicto con los pensamientos de otras personas, o la mayor parte de las otras personas, o todas las otras personas excepto yo, no es, creo razón suficiente

¹⁰² Naief Yehya, *Op. cit.*, p. 96.

para suprimirlos. En cuanto a aquellas almas susceptibles que puedan ser "corrompidas" por enterarse de mis escritos, tanto peor para ellas, digo yo. Me dirijo únicamente a aquellos hombres que son capaces de examinar con una mirada objetiva todo cuanto está ante ellos. Dichos hombres incorruptibles.¹⁰³

Parte del rechazo al cuerpo viene de los olores que despiden, así como de sus secreciones, excreciones, reflejos, limitaciones físicas, conducta emocional... En ese sentido, la emoción puede distinguirse en tres niveles: la experiencia, la conducta y la fisiología; y las respuestas fisiológicas a la emoción están bajo el control del sistema nervioso autónomo.

El sistema nervioso es el que se encarga de controlar los mecanismos fisiológicos que incluyen controles significativos; sin embargo, el sistema nervioso autónomo, porción periférica del sistema nervioso, controla las expresiones conductuales de la emoción tales como gritos, el sudor, los cambios cardiovasculares y gastrointestinales se hallan más directamente comprometidos en la conducta emocional. El sistema nervioso autónomo es primordialmente responsable del mantenimiento de un ambiente interno óptimo en el cuerpo, y está bajo el control directo de diversos núcleos del tallo cerebral; es el sistema motor periférico de las estructuras cerebrales más directamente involucradas en la medición de los aspectos emocionales y motivacionales de la conducta. El sistema es generalmente involuntario y actúa sobre el estómago y el corazón, entre otros órganos.¹⁰⁴

Otro aspecto de la emoción se relaciona con la fisiología. Muchas veces, cuando la gente está muy atemorizada, grita y experimenta aceleración del ritmo cardíaco, resequedad de la boca y sudación de las manos. Estas respuestas están bajo el control directo del sistema autónomo, que a su vez depende de regiones cerebrales superiores. Pero, para responder a un estímulo, con emoción o sin ella, primero es necesario fijar en él la atención.

A partir de las emociones se estimulan ciertas sustancias en el cuerpo e incluso actitudes, las cuales por consiguiente también son partícipes del triángulo pornografía, tecnología y muerte, y refuerzan el concepto mediante recursos que pueden o no despertar la curiosidad del espectador, como los envases contenedores incluidos en el libro de artista que presento como propuesta plástica. Entre los estímulos que forman parte importante de las reacciones y actitudes humanas están los colores, los cuales son fundamentales para determinar las tonalidades de las salas de ese libro intitulado "*Bella y delicadamente obscena*"; los ojos, sensibilizados con la frecuencia de vibración de la luz llevan al cerebro a elaborar la "sensación de color".

La expresividad cromática ejerce una función reconocible, que responde al hecho empírico de que cada cosa tiene su color y éste favorece su identificación: la vegetación es verde, el cielo es azul, los labios son rosados... Así, el color es un elemento esencial, porque otorga un realismo que se superpone a la forma de las cosas.

¹⁰³ Marqués de Sade, *Obras completas*, tomo II.

¹⁰⁴ Richard F. Thomson, *Introducción a la psicología fisiológica*, 1977, pp. 385-431.

Dentro de los efectos atribuidos al color, nos encontramos con la descripción del color visto a través de la psicología. El color es percibido aquí ya no por el reconocimiento de la forma que lo encierra, sino como una emanación del mundo y, por extensión, del mundo de las imágenes. El color psicológico se concentra y es sentido como una atmósfera que impregna toda la escena de un color particular de cada cosa, causando una impresión global.

Aún ligado a la psicología, el color simbólico constituye, a diferencia del anterior, una codificación. En este sentido ha pasado de ser un fenómeno sensitivo, espontáneo y generalizado, a ser un fenómeno cultural.

Se sabe que un color símbolo es un elemento sensible que está en lugar de algo ausente, y que no hay entre ambos relación causal. Existe una relación de convención social.¹⁰⁵

Cada persona matiza su propio universo por los colores predominantes de su carácter o reacciones emocionales habituales. Por otro lado, esa teoría es corroborada en el terreno de la psicología y se fundamenta en la fisiología de la percepción de los colores.

Toda persona generalmente muestra preferencia por determinadas clases de colores. Aun sin advertirlo, los colores tienen una considerable influencia en los seres humanos, ya que producen sensaciones en la mente del espectador y constituyen una forma de proyectar el carácter, por lo que la elección de colores se produce frente situaciones muy fuertes sentimentalmente.

Por ejemplo, la ciencia médica ha descubierto que, en los seres humanos, los tonos cálidos estimulan la aceleración del pulso y la elevación de la presión sanguínea, mientras que los tonos fríos provocan la reducción del número de pulsaciones cardíacas y de la presión.

Por el efecto del color en los estados de ánimos y comportamiento humano, se han realizado numerosos estudios para comprobar las posibilidades de aplicación del fenómeno en el ámbito terapéutico o de la publicidad.

¹⁰⁵ "Estructura semántica", http://www.cfg.uchile.cl/semestre2/_2002/disenio/modulo3/clase4/texto/semant.htm.

COLOR	OBJETIVA	AFECTIVA	FÍSICA	SICOLÓGICA	RELIGIOSA O DE RELACION	PROFANA Y DE SIMBOLOGIA	TEMPERATURA Y DE DISTANCIA
AMARILLO	Luz, sol.	Alegría, disposición	Estimula a la vista	Espiritual, dinámico. Activo, estimulante, alegre. Calor, Luz, Alerta.	Divinidad, potencia Orgullo, fuerza	Familia, pod Luminosidad, riqueza, sol	Muy cálida, Cercana
ROJO	Fuego	Amor, sangre	Estimulante mental	Animoso, vital, homicidio. Activo excitante. Pasión, Fuerza, Agresividad, Alerta.	Amor, caridad Amor, castigo, violencia, peligro	Amor, valor Fuego, sangre, guerra	Muy cálida, Sobresaliente
NARANJA	Fuego, puesta de sol	Calor, incandescencia	Emotivo, favorece la digestión	Ardiente, brillante. Activo estimulante. Calor, Hambre, Intranquilidad.	Gloría, Intimidad, apetito, dinamismo	Osadía, insensibilidad Calor, fuego, luz	Muy cálida Cercana
VERDE	Naturaleza,	Susto, Hierba, pasto	Sedante, hipnótico, muerte	Frescura, pacífico. Pasivo, tranquilizante. Frescura, Naturaleza, Indecisión	Fe, verdad Calma, esperanza, juventud	Esperanza, cortesía Vida, naturaleza, vegetación	Templada Intermedio
AZUL	Cielo, agua	Espacio, viaje	Amplia y Descansa la vista. Calma	Tranquilidad, frescura. Pasivo, calmante, relajante, Reposo. Limpieza, Frescura, Tranquilidad, Paz.	Prudencia, inteligencia Fidelidad, ternura, honradez	Prudencia, paz. Cielo, día, mar	Fría Lejana
VIOLETA	Flores	Duelo, obispos	Calmante, ligero, dignidad	Tristeza, melancolía Soledad, madurez, nostalgia, sabiduría	Penitencia, esperanza Luto, religión	Penitencia, templanza, Cambio, perdón, liberación	Semifría Semilejana

PÚRPURA	Flores	Pompa, magnificencia	Calmante, lujoso, misterio	Delicadeza, respeto	Devoción, dignidad	Dignidad, fe	Semifría Semilejana
OCRES / MARRONES	Tierra, tabaco	Dignidad, melancolía	Natural	Triste, deprimente. Monotonía. Seriedad.	Confesión	Inestabilidad	
GRIS				Tristeza, melancolía. Encierro, Aburrimiento, Depresión, Tranquilidad	Apatía, penitencia	Polvo, humo	
BLANCO	Luz, novia	Pureza, matrimonio	Nada, vacío	Sobrio, claro Bondad, serenidad. Pureza, Sinceridad, Seriedad.	Inocencia, castidad Origen, pureza	Virtud, limpieza Luz	Neutra Cercana
NEGRO	Nadie	Tinieblas, muerte	Reposos	Oscuro, escondido, tristeza melancolía. Prohibición, misterio, muerte, oscuridad, maldad	Fines últimos Muerte, maldad	Elegancia, duelo Oscuridad, nada	Neutra Profundidad

Cuadro-Sicología del color. (Esta información fue recopilada de varios artículos que coinciden en la significación del color.)

Actualmente, existe la tendencia a usar la psicología del color en el diseño de las páginas web, con la intención de dar una identidad, proyectar sensaciones a los visitantes y en general presentar el contenido del sitio de Internet. De esa manera, en Internet se determinarían los colores de acuerdo con las características de las páginas:

Negro: Pornografía, contenido ilegal y videojuegos.

Blanco: Comercio y servicios.

Gris: Contenido muy serio.

Café: Religión, libros, coleccionistas y servicios.

Azul en todas sus tonalidades: Casi todos los sitios.

Amarillo: Chistes, artesanías, restaurantes o servicios turísticos.

Rojo: Servicios generalmente mecánicos, electrónicos o de herramientas

Verde: Salud, vida sana, nutrición y naturismo.

Naranja: Alimentos y mascotas.

Morado: Belleza y erotismo.

3.3. Conceptos digitales

El libro "*Bella y delicadamente obscena*" se estructuró de acuerdo con la psicología del color, y sus imágenes se trabajaron en un programa de laboratorio digital, retoque y manipulación fotográfica denominado Photoshop.

Actualmente, éste constituye una herramienta muy útil para el fotógrafo profesional, porque posibilita el retoque fotográfico en distintas plataformas de computadoras personales y cuenta con una interfase de trabajo basada en un lienzo, una paleta de herramientas, funciones de selección-trazo, modelos de color, modo de transparencias orientadas a los aspectos básicos del color e imagen, filtros especiales para crear efectos, así como capas de enmascarillado para montaje de imágenes.

El correcto manejo de las paletas Capas (*layers*) y Canales es importante en Photoshop. Así, la paleta Capas permite realizar las siguientes funciones: controlar la opacidad de las capas; modificar las capas de distintos modos; duplicar las capas sin alteraciones y otorgarles efectos independientes de los del programa; visualizar la imagen; dividir los componentes de una imagen; juntar las capas seleccionadas o unir las todas al finalizar una sesión de trabajo, con el propósito de que ocupen menos espacio en disco. La paleta Canales muestra las capas de 8 bits (rojo, verde y azul, es decir, RGB) usadas para enmascarar las imágenes y así permitir cambios en áreas delimitadas por color, tono u objetos sin afectar el resto de la imagen.

Otras características del Photoshop en cuanto a color son:

Ajuste de imagen y tintas por medio de Niveles que indican la densidad de la luminosidad. Los reguladores negro (100%), gris (medios tonos o gama) y blanco (100%) ayudan a aumentar el contraste.

Curvas para ajustar toda la gama de valores tonales de una imagen, manteniendo valores constantes o restringidos proporcionalmente. Como con otras funciones, las Curvas pueden aplicarse globalmente (en una imagen RGB compuesta) o en los canales individuales de color.

Brillo/contraste, para el control de tonos. No cuenta con histograma ni el control más fino que proporcionan los reguladores de Niveles de salida y entrada y los cuentagotas.

Balance de color, para cambiar el tono y la saturación de los colores de la imagen: es posible modificar las sombras, los medios tonos y las luces por separado. Para usar estos controles, se escoge el valor deseado (por ejemplo, sombras), y luego los reguladores se desplazan hacia los colores que se quiere acentuar.

Saturación y variaciones, para modificar tono, saturación e intensidad de los valores de color de una imagen. El tono es el color dentro del espectro; la saturación es la pureza o intensidad del color, y la luminosidad es la mezcla del tono y la saturación con blanco o brillo.

Colorear. Es una forma rápida de aplicar color interactivamente a una imagen. Se manejan tintas vía canales de color, cálculos de color. Las herramientas de selección que se utilizan son: rectangular, oval, libre/poligonal, *vara mágica* o bordes difuminados. Asimismo, se aplica texto a las imágenes con la herramienta de texto que otorga también distintas opciones y efectos. Igualmente, existen opciones del manejo libre del color, con distintas salidas:

El **RGB** se basa en la combinación del rojo, el verde y el azul (del inglés *Red, Green y Blue*, respectivamente), de modo que hasta con 32 millones de colores las imágenes pueden alcanzar su máxima calidad de detalle; regularmente, estos colores se manejan en el monitor o pantalla, sirven de visualizadores de imágenes y dan mayor luminosidad y transparencia a la imagen.

El **CMYK** es el más empleado para dar salida a la impresión de imágenes por impresora, *offset*, *plotter* y serigrafía. Se basa en la separación de la imagen por colores, con lo cual es posible modificar de manera independiente el tono e intensidad de cada uno de ellos. Incluye los colores: *Cyan* (azul), *Magenta* (rojo), *Yellow* (amarillo), *K* (negro).

Por otro lado, las imágenes no sólo se distinguen por la resolución y profundidad del color, sino también por su tipo o clase de imagen. Hay dos tipos de imagen primarias: mapas de bits y vectores.

Las imágenes de mapas de bits —como las que se utilizaron en la obra plástica "*Bella y delicadamente obscena*"— son de las más comunes y constan de píxeles. Cada pixel podría equipararse a un cuadro en una rejilla. El archivo imagen describe cada pixel; y cuanto más grande es la imagen y mayor el número de colores de profundidad de bits, mayor es el tamaño del archivo. Las principales imágenes de bits suelen consistir en fotografías, con colores, tonos y texturas reproducidas de forma precisa.

Las imágenes vectoriales no se construyen con base en píxeles. Los archivos contienen una descripción de la imagen expresada matemáticamente y con base en figuras, líneas, curvas y puntos, colores, longitud, etcétera; no pueden reproducir imágenes fotográficas, y los vectores están limitados a figuras con tonos continuos y siluetas definidas. El mayor beneficio de las imágenes vectoriales es el tamaño de archivo menor, sobre todo en comparación con los mapas de bits.

En realidad, Photoshop es un editor de imágenes de mapas de bits, pero permite la importación de imágenes vectoriales, ya que las convierte automáticamente en mapas de bits. El archivo de mapa de bits, en su más básico nivel, es un mapa o plano de cada uno de los píxeles individuales que conforman la imagen; pero, suele contener información adicional dependiendo del uso, por ejemplo,

el nombre del autor o creador de la imagen, la fecha de creación de la imagen, los derechos de autor, etcétera.

Además, para evitar que ocupe demasiado espacio en disco, se emplean distintos algoritmos de compresión, con lo cual se generan distintos tipos de archivo, que no es lo mismo que tipos de imagen; el tipo de archivo se identifica por la extensión, representada a su vez con tres letras que los programas añaden a la derecha del punto en el final del nombre del archivo (por ejemplo, .gif y .jpg). Aunque hay docenas de extensiones en uso de diferentes programas y por tanto variadas formas de almacenamiento, las extensiones más comunes son:

GIF (.gif) o *Graphics Interchange Format*. Utiliza un máximo de 256 colores (profundidad de color de 1 a 8 bits), así como sus combinaciones para simular el resto de colores existentes. Es ideal para mostrar imágenes como logotipos, iconos, botones y dibujos con colores y tonos uniformes (MS-Dos, Macintosh, Unix, Amiga).

JPEG (.jpg) o *Joint Photographic Experts Group*. Es el formato de compresión de imagen más utilizado por los fotógrafos, ya que contiene millones de colores (color 24 bits en adelante). Es compatible con Adobe, tiene el soporte de Apple en redes y está incluido en Quick Time para comprimir películas (todas las plataformas).

PNG (.png) o *Portable Network Graphics*. Es un nuevo formato de mapa de bits, desarrollado en parte pensando en Internet; este método de compresión soporta canales alfa, es decir, transparencia variable, lo cual significa que áreas de la imagen pueden ser parcialmente transparentes, como los vitrales. El subtipo PNG-8 está limitado a 256 colores (una profundidad de color de 8 bits), mientras que el PNG-24 admite hasta 16 millones de colores (profundidad de color de 24 bits).

TIFF (.tiff) o *Tagged Image File Format*. Fue creado por Aldus para estandarizar el intercambio de imágenes generadas por exploradores (*scanners*), y acepta cualquier resolución y millones de colores. Es un mapa binario (Mac y PC).

BMP (.bmp) o *Bitmap*. Es un mapa binario creado por Microsoft (PC).¹⁰⁶

¹⁰⁶ http://zafiro.dgscu.UNAM.mx:8080/photoshop/graficos_digitales.html.

3.4. El producto plástico: la obra "Bella y Delicadamente Obscena"

3.4.1. Características generales

La obra plástica "*Bella y delicadamente obscena*" nace del juego en la lectura, la acentuación de la frase, la intención, la provocación, el erotismo, la pornografía, la tecnología y la muerte. La belleza alude al cuerpo, al arte, ya que el artista con su mirada y pincelada plasma en su obra una nueva idea de la realidad; remite a lo delicado de la belleza y el cuerpo, a la contraparte de la mente humana que por la obscenidad distorsiona, destruye su escenario, deforma y transforma conforme su experiencia de mente perversa y muestra sus sentimientos mórbidos, su lucha interna entre "eros y thánatos":

[...] oscuramente sabemos que vida y muerte no son sino dos movimientos, antagónicos pero complementarios, de una misma realidad. Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto.¹⁰⁷

Lo atrayente es el acto de crear; de plasmar en materiales el pensamiento, la emoción y el sentimiento; provocar al espectador. Por eso, el proyecto "La imagen fotográfica en la representación del cuerpo" nace del triángulo pornografía, tecnología y muerte que reúne las características necesarias para la creación de imágenes relacionadas con la nueva percepción del cuerpo y su representación fotográfica manipulada en la era digital.

A partir de la búsqueda iconográfica tanto en Internet, como en revistas de estos géneros, se hizo una selección de imágenes considerando sus posibilidades de manipulación para dar lugar a un nuevo concepto.

El libro de artista me pareció el soporte más adecuado para registrar las imágenes, por la estrecha relación que guardan la representación fotográfica del cuerpo y un libro muy íntimo, portátil y disfrutable, ya sea de manera compartida o individual.

¹⁰⁷ Octavio Paz, El Laberinto de la soledad, p. 95.

La lectura de este libro de artista revela la propiedad del espacio temporal y resalta el carácter protagónico del lector; acorde con la psicología del color, en conjunto sus colores se relacionan con ciertas sensaciones o sentimientos universales, aunque individualmente puedan tener otra significación. Como lo mencioné antes, esta propuesta se encuentra en la categoría de libro híbrido —que constituye una mezcla de diferentes elementos y características del libro y es una conjunción de varias técnicas—, pues consta de una caja, que es un objeto con un concepto propio, y es contenedora tanto del libro como de otros objetos que acompañan al concepto global. Su estructura interna está basada y justificada en el cuento del Marqués de Sade, "Julietta", que narra la historia de un club de personas aficionadas a las perversiones humanas más exquisitas que se reúnen en una casa dividida en cuatro salas, cada una reservada a la satisfacción de una pasión o placer especial y representada por un color: la primera, para las "pasiones simples", en color carne; la segunda, el "teatro de la flagelación", en púrpura-morado; la tercera, de los "procedimientos criminales", en rojo; y la cuarta, de los "asesinatos", en negro.

Las imágenes en el libro siguen esa estructura, pero su progresión depende de la interpretación del lector; las páginas incluyen una variedad de electrografías que a su vez conforman las salas y, según el orden en que se vayan pasando las páginas y la relación de cada fragmento con los otros, se forma la casa que describe el Marqués de Sade.

El uso de distintos tipos de papel permite jugar e integrar textura e imagen aplicando el concepto de manipulación de imagen e impresión; con ello, se provoca un efecto táctil al espectador y se estimula la experiencia sensorial. Además, los frascos con esencias que se añadieron hacen alusión a los fluidos corporales y exponen el concepto del cuerpo y la psicología fisiológica, ya que ciertas reacciones corporales ante experiencias emotivas y sensoriales se relacionaron conceptualmente con las formas de los envases: el frasco con figura de corazón representa al órgano que distribuye la sangre por todo el cuerpo; un frasco largo evoca a las lágrimas cuando caen por el rostro; el frasco esférico hace referencia al óvulo fecundado por el espermatozoide, que en ocasiones se relaciona con el placer, así como con complicaciones...; el frasco similar a la punta de una lengua humana, con sabor dulzón, alude a la saliva; el frasco cilíndrico alargado con sabor a sal representa al sudor; y por último, el frasco rectangular ancho sugiere a la adrenalina.

3.4.2. Recursos digitales

[..] durante el acto creación a la realización, pasando por una cadena de reacciones subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de sufrimientos, de rechazos y de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos en el plano estético. El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y la realización, diferencia de que el artista, de hecho, no es consciente.

En efecto, a la cadena de reacciones que acompañan el acto de la creación le falta un eslabón: esa ruptura que representa la imposibilidad del artista de expresar completamente su intención, esa diferencia entre lo que ha realizado es el "coeficiente de arte" personal contenido en la obra [...] término acuñado por Duchamp.

El artista no está sólo realizando el acto de creación, ya que el espectador establece el contacto de la obra con el mundo externo, descifrando e interpretando las calificaciones profundas, y de este modo añade su propia contribución al proceso creativo.¹⁰⁸

En el desarrollo de las imágenes que integran la propuesta plástica se manejaron conceptos y definiciones útiles para el trabajo con un programa editor de imágenes como el Photoshop, al igual que para la manipulación e impresión de imágenes y archivos. Así, en esta nueva etapa de creación, los medios digitales resultaron importantes. Actualmente, el artista encuentra en la computadora una herramienta más que simula y transforma la realidad y cambia la percepción ante la obra; por ello, pretende descubrir los modos en que las nuevas imágenes digitales se representan, imaginan, utilizan y se llenan de significado, en las diversas situaciones de la vida cotidiana. La simulación de imágenes creadas por computadora cuestiona lo verdadero y lo falso; la realidad, lo simbolizado. En otros ámbitos, así como en el arte, la imagen digital ha modificado el modo de hacer y de pensar las cosas.

¹⁰⁸ *At News*, vol. 56, núm. 4, Nueva York, 1957. Erróneamente datado de 1956.

3.4.3. Elaboración de la caja

Para la realización de la propuesta plástica, se hicieron varios bocetos de la caja adaptados al concepto del libro y las imágenes.

Primer boceto

Primero, se elaboró una caja decorada conforme las características de la época victoriana, cuya sociedad mojigata no permitía la libre actividad y preferencia sexual y escondía y ocultaba sus más grandes perversiones en burdeles, casas de paso o en sus pequeñas postales denominadas "obscenas". En la parte superior de esa caja de apariencia bella se incluyó un pequeño espejo que, al reflejar sólo los ojos, hacía referencia al mirón, a las fantasías fotográficas de voyeurismo y a la reiteración de la cámara fotográfica; en la parte inferior, se colocó el libro junto a un espacio dedicado a las excreciones.

La propuesta se descartó porque el forro no reflejaba los conceptos descritos y la caja parecía más un joyero o una caja de recuerdos.

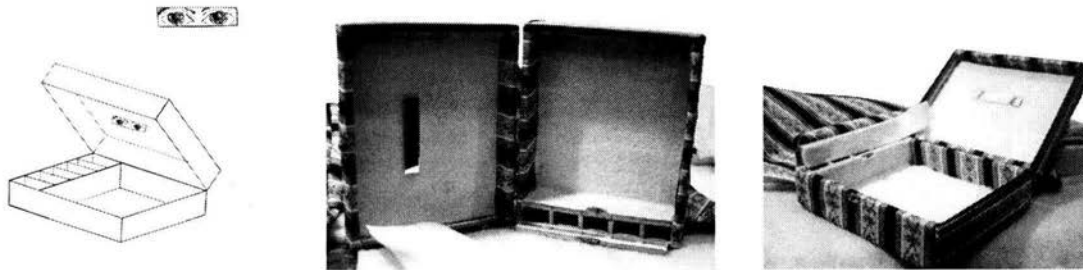


Fig. 116, 117, 118 Primer Boceto para la caja – victoriana del libro híbrido "*Bella y delicadamente obscena*"; vista vertical de la primera caja del libro híbrido; caja terminada del primer boceto del libro híbrido.

Segundo boceto

La segunda alternativa en la experimentación de la estructura del contenedor del libro no funcionó por las complicaciones para conjugar el diseño de la caja con el concepto, tamaño y forma del libro, así como con la ubicación de las esencias.

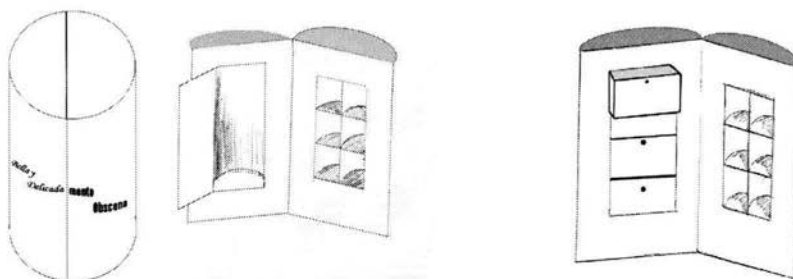


Fig. 119, 120 Variantes del segundo boceto para la caja del contenedor cilíndrico - fálico del libro híbrido. Variante del contenedor con cajones en el segundo boceto.

Tercer boceto

Para la tercera propuesta se retomaron algunas primeras ideas. Se ideó una tapa de 22.5 x 22.5 cm con una ranura de 16.5 x 22.5 cm, unida a la parte inferior de la caja por dos bisagras y sostenida mediante dos tiras de encaje. La parte exterior de la tapa se acolchonó y forró por capas con fieltro color carne: se eligió una tela de color sugerente y estimulante a lo visual y a lo táctil, en alusión al cuerpo, a la carne, a la piel. Con la abertura en la tapa, se pensó sugerir al espectador, lector y actor diversas lecturas y sensaciones, por ejemplo: labios de una boca; labios vaginales; herida o abertura en el cuerpo; puerta o hendidura que invita a penetrar, a entrar, a hurgar. En definitiva, la carne-caja se diseñó para despertar la curiosidad por saber qué hay más allá, y se utilizó como puente y comunión entre el espectador y la obra, pues siente el espectador, "siente" la carne-caja, al igual que el libro híbrido.

La parte interna también se ajustó a 22.5 x 22.5 cm, se forró de un color más claro, pero no se acojinó, y con su textura suave se buscó simbolizar las capas de la piel, el interior, lo íntimo y lo oculto de la mente del espectador.

Por debajo de la abertura, se dejó un espacio de 5 x 22.5 cm dedicado a las excreciones corporales representadas de manera fina y delicada por las formas de frascos de cristal, que se presentaron separados entre sí mediante acrílicos transparentes, como una invitación a los voyeuristas. Más abajo, se colocó el libro de artista.

Para la realización del proyecto se requirieron los siguientes materiales:

Caja de madera de 25.6 x 25.4 x 11.5 cm (medidas exteriores).

Filtro de diferentes tonos de color carne.

6 frascos pequeños de perfumes.

2 tiras de madera de 21 x 5 cm.

Acrílicos transparentes: una pieza, de 5.6 x 22.5 x 0.3 cm, y cinco más de 5.8 x 5.7 x 0.3 cm.

2 bisagras.

Clavos.

Resistol 850 y 5000, libres de ácido.

Regla.

Lápiz.

Goma de borrar.

Cinta doble cara.

Cinta adhesiva (*masking tape*).

Caja definitiva

Para la realización de los bocetos y la caja definitiva se contó con la colaboración del escenógrafo y attrezzista Pedro A. Alayón Callejas.

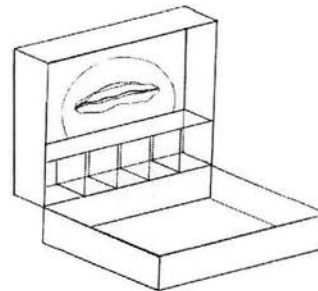
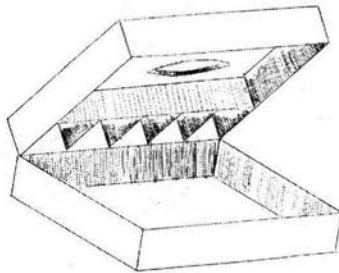


Fig. 121, 122 Tercer y definitivo boceto de la Caja Carne; variante de perspectiva para el tercer boceto.

Se elaboraron dos cajas de 25.6 x 25.4 x 11.8 cm, con tabla de pino de 6 mm, rebajada hasta los 3 mm de grosor.

Se midió la altura de todos los frascos, y tomando en cuenta esto se trazó y cortó una circunferencia de 15 cm en la parte superior de la tapa.

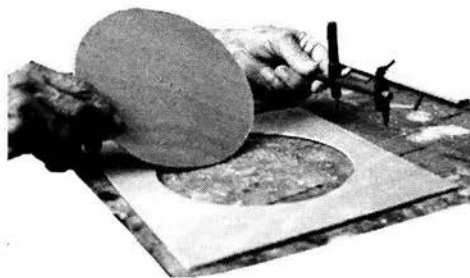
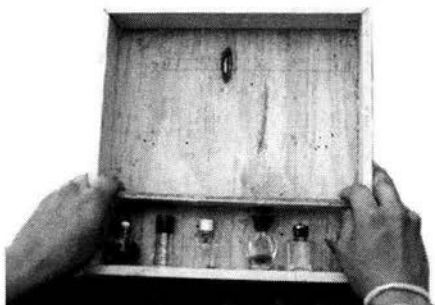


Fig. 123, 124 Fotografía sobre el proceso de armado de la tapa de la Caja - Carne. Fotografía que muestra el orificio practicado en la tapa.

También se midieron y ubicaron las divisiones de los frascos, así como la separación entre la tapa de acrílico y la tapa de la caja; y posteriormente se tomaron las medidas, para forrar la tapa.

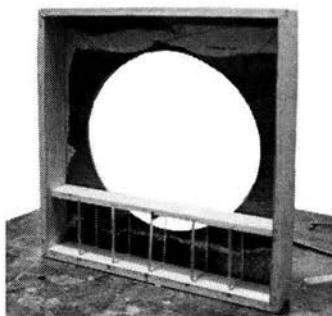


Fig. 125, 126 Fotografía que muestra el estado de la tapa antes del forrado; midiendo la tela con la que se forrara el interior de la caja.

Se colocaron los fieltros para cortar las diferentes capas de telas en la parte externa de la tapa, y se forró la parte interna y externa de la base de la caja.

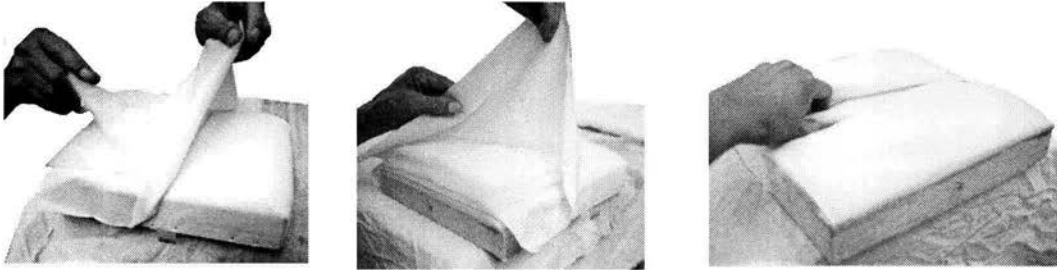


Fig. 127, 128, 129 Colocación del fieltro y las diferentes telas para el forro exterior.

Luego, se juntaron las dos partes de la caja, para medir y centrar sus bisagras.

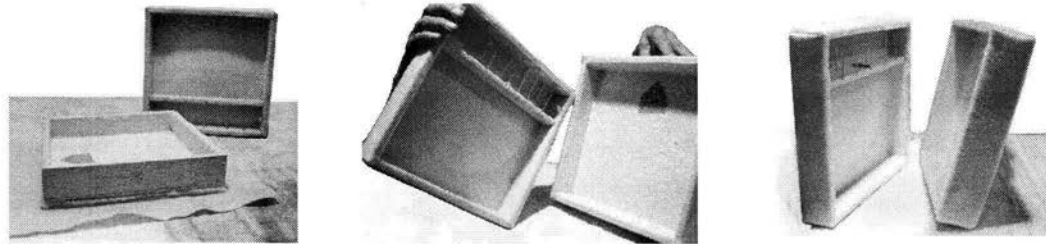


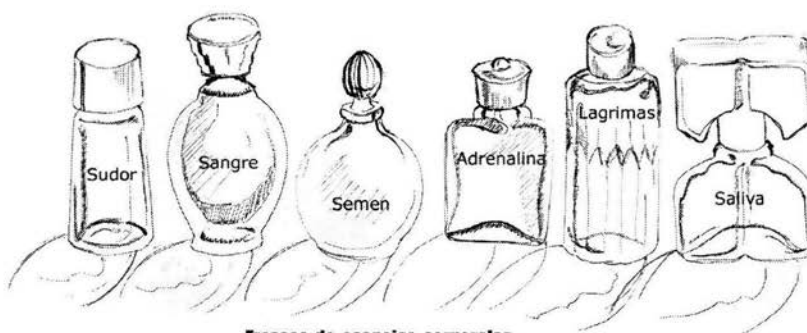
Fig. 130, 131, 132 Se nos muestra como se obtuvo la medida para forrar la caja en la parte externa inferior; presentación de las partes de la caja para obtener el sitio centrado de las bisagras.

Las diferentes telas utilizadas se probaron con el propósito de conocer sus diferentes características y comprobar cuál resultaba más apropiada para el libro híbrido.



Fig. 133 Presentación de las diferentes telas que se consiguieron para comprobar sus características.

Las esencias refuerzan el concepto sobre el cuerpo y sus secreciones durante la relación sexual, la filia, el asesinato..., de acuerdo con el triángulo pornografía, tecnología y muerte.



Fascos de esencias corporales.

Fig. 134 boceto de los fascos contenedores de las esencias corporales.

3.4.4. Elaboración del libro

Desarrollo de bocetos

La idea para el primer boceto sólo era crear una estructura que funcionara como escalera o camino, para que el espectador recorriera las electrografías representativas de cada una de las salas descritas en el cuento "Julietta" del Marqués de Sade. Sin embargo, la estructura no funcionó por las indefiniciones y la falta de límites claros en cuanto a las salas.

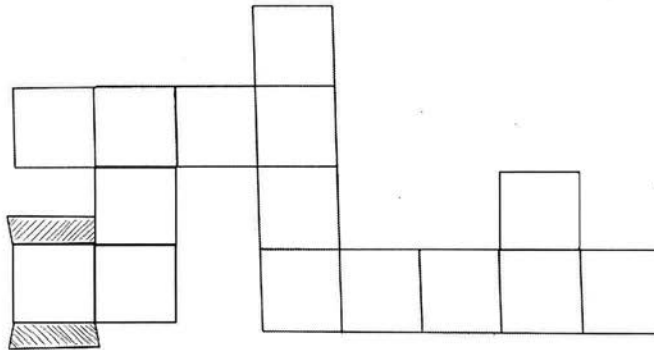


Fig. 135 Primer Boceto para la elaboración del libro.

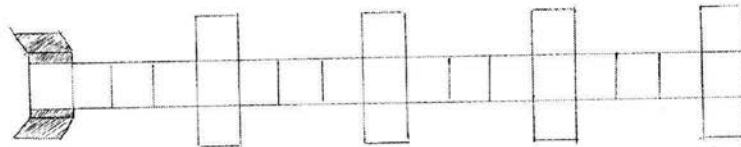


Fig. 136 Segunda variante del boceto para el libro híbrido.

Algo similar ocurrió en el caso del segundo boceto; éste era demasiado simple, porque las divisiones —con tres espacios luego de dos recuadros— no eran suficientes para representar las salas de "Julietta", y la estructura parecía demasiado rígida.

También a partir de la mirada el fotógrafo realiza sus fantasías y las del espectador; ve a través del ojo de la cámara y ésta funciona como instrumento para llegar a la imagen fija.

Frente a una poética rica y de provocación se crea la portada; se induce al espectador a que toque, sienta y abra algo seductor, placentero, generador de miedo, jugando o sumergiéndose en una fenomenología de las emociones de placeres donde se mezclan la mente, el cuerpo y las emociones. La portada del libro incluye dos figuras que simulan la forma de dos senos, cubiertos por una tela rosa brillante, para crear la sensación de lo bello y lo delicado.

Materiales

Filtro en tonos carne y rosa.
Rellenos para copas de brasier.
Cartulina comprimida.
Papel terciopelo en rosa, negro y vino.
Papel rojo.
Papel de China rosa.
Papeles en tonos morados.
Papel negro.
Papel terciopelo.
Resistol 850 y 5000.
Hojas blancas.
Regla.
Lápiz.
Cinta adhesiva (Diurex).
Cinta doble cara.

Páginas

Los distintos papeles utilizados en las páginas del libro se seleccionaron considerando su textura, gramaje y tonalidades. Luego, se cortaron con base en medidas previamente trazadas.

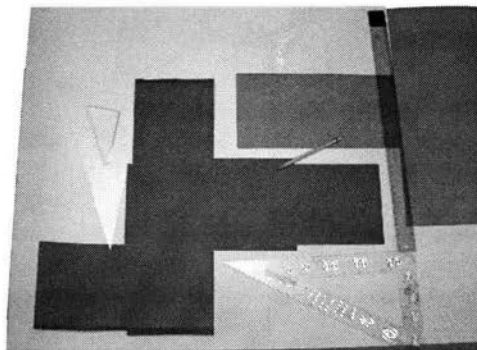


Fig. 139

Más tarde, se cuadraron para ver la forma de la estructura del libro, y se unieron las distintas piezas.

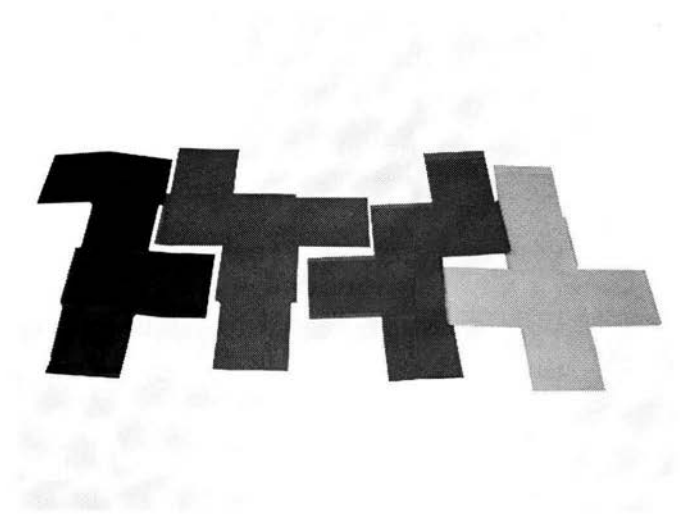


Fig. 140

Una vez completado todo el proceso de corte y pegado, se acomodaron las imágenes conforme al boceto hecho a base de fotocopias: en la parte interna, en relación con el contenido de las salas; y en el lado externo, la serie de ojos.

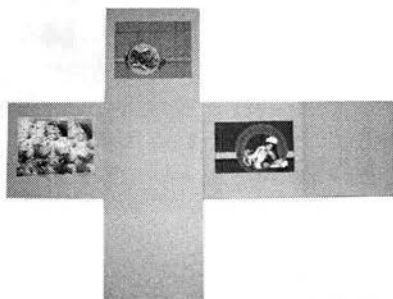


Fig. 141

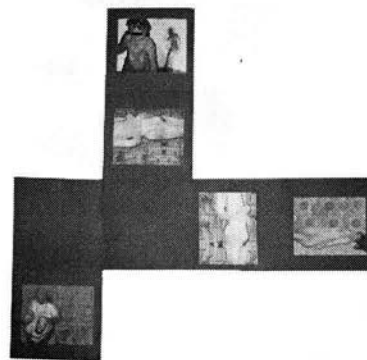


Fig. 142

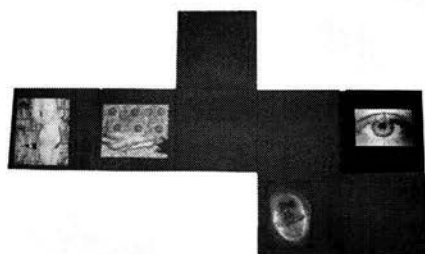


Fig. 143

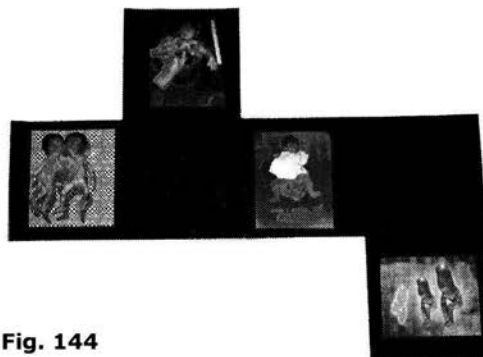


Fig. 144

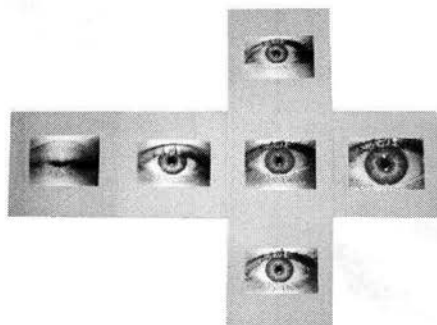


Fig. 145

Portada

En primer lugar se requirió: recortar varios cuadros de cartulina comprimida (uno de 18 x 18 cm, dos de 9 x 18 cm y dos más de 1 x 18 cm) y acomodarlos para saber cuánto medirían en total; cortar una tela en color carne, como primer forro para adherir las cartulinas; y pegar dos rellenos para copas de brasier, uno de cada lado. El forro se hizo con una tela color carne delgada bajo una tela rosa, brillante y vaporosa.

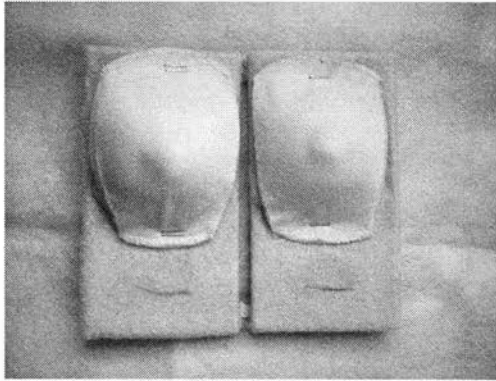


Fig. 146

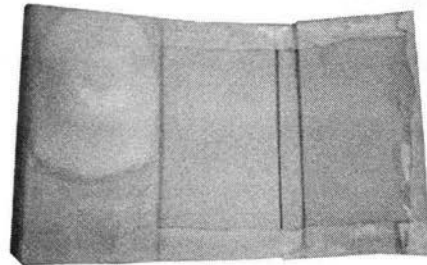


Fig. 147

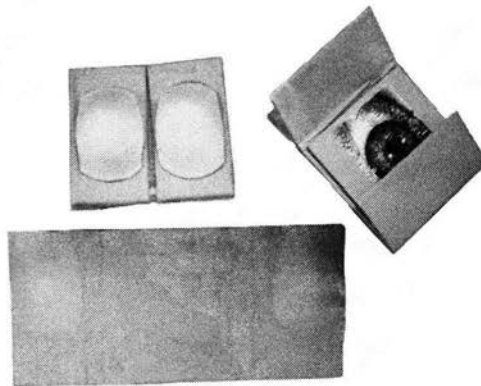


Fig. 148

Los dobleces de la tela se cubrieron con un pedazo de fieltro cortado a la medida; para sostener el libro, se utilizaron cuatro pedazos de *velcro*, porque este material permite el pegado y el despegado con facilidad, y el libro puede armarse por separado para construir los cubos relativos a las salas.

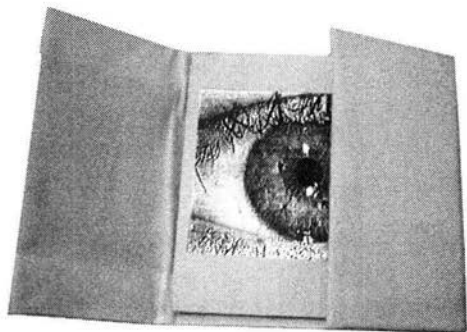


Fig. 149

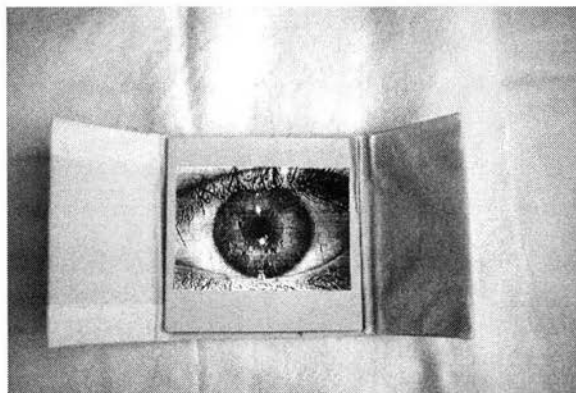


Fig. 150

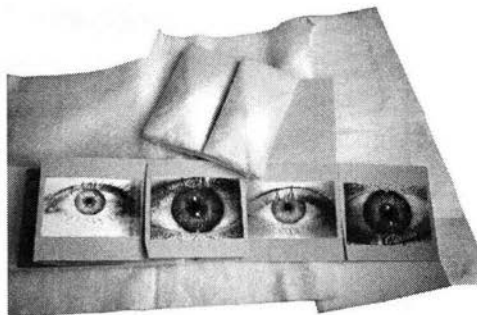


Fig. 151

Electrografías

Las electrografías en las salas se organizan de la siguiente manera:

Primera sala: "pasiones simples". El soporte se presenta en color carne, y se conforma con electrografías relacionadas con la pornografía: la primera, sobre el onanismo, el goce individual, la masturbación; la segunda, acerca del estereotipo de la mujer en la pornografía; la tercera, de las fantasías o los clichés lésbicos; la última, de la fantasía sexual de los grupos, la orgía, los swingers...

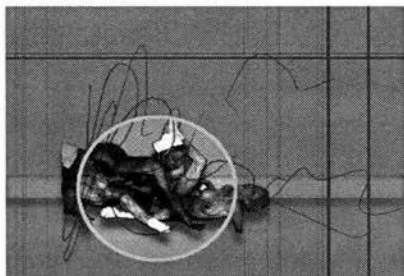


Fig. 152, 153

Segunda sala: "teatro de la flagelación". Con el soporte en púrpura-morado. las imágenes están enfocadas al sadomasoquismo, la gerontofilia y la necrofilia. En especial el sadomasoquismo es una de las filias sexuales más representativas, por el goce implícito en la agresión al cuerpo, así como por la parafernalia y la fantasía del dolor y el sometimiento voluntario.



Fig. 154, 155

Tercera sala: "procedimientos criminales". El soporte se presenta en rojo, y las imágenes muestran el cuerpo agredido, el placer enfermizo que desarrolla procedimientos criminales sin el sometimiento sadomasoquista, así como la violación tajante del cuerpo de la víctima.

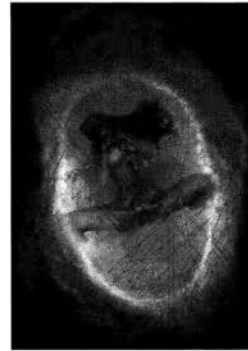
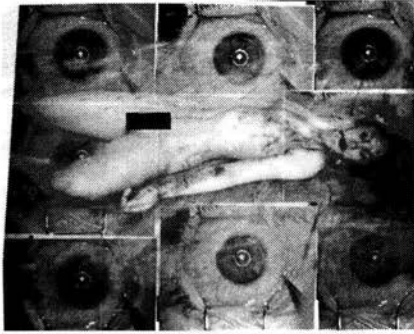


Fig. 156, 157

Cuarta sala: de los "asesinatos". Con un soporte en negro, las imágenes abordan las consecuencias del uso de los anticonceptivos u otros medicamentos, el ambiente o drogas que no siempre se usan como abortivos pero producen malformaciones fetales y terminan con la vida de un nuevo ser antes de su nacimiento.

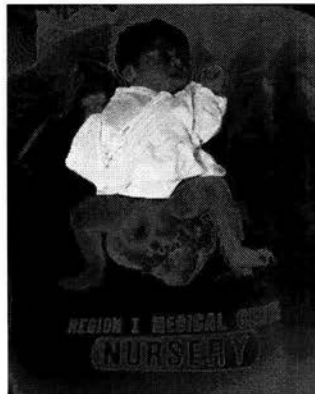
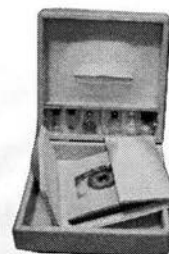
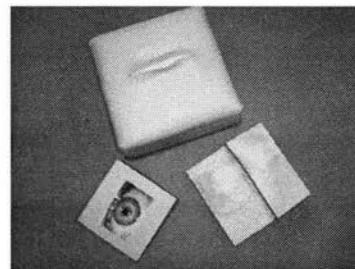
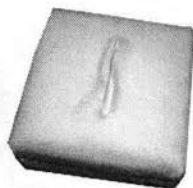
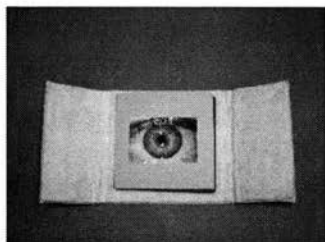


Fig. 158, 159

3.4.5. Producto final

El producto final es una obra completa que permite al espectador lector utilizar todos sus sentidos para conocer los elementos de la *bella y delicada mente obscena*: la caja, los frascos, el libro, las imágenes y todo lo que pueda imaginar aun antes de tocar la Caja-carne. **Fig. 160-166**



Notas de pie de página

Capítulo III

3.1 Planteamiento de la propuesta

97 Alberto Adsuara, *Op. cit.* p. 36.

98 Rosa de Diego, *Op. cit.*

3.2 Concepto y Descripción

99 Martin Lister, *Op. cit.*, p. 32.

100 Angelika Muthesius y Gilles Néret, *Op. cit.*, p. 191.

101 Gloria Moure, Marcel Duchamp, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1988, p. p 19- 27.

102 Yehya Naief, *Op. cit.*, p. 96

103 Marqués de Sade, Obras Completas, Tomo II.

104 Thomson, Richard F., Introducción a la Psicología Fisiológica, 1977 p.p 385 – 431.

105 Estructura semántica, http://www.cfg.uchile.cl/semestre2/_2002/disenio/modulo3/clase4/texto/semant.htm.

3.3 Conceptos digitales

106 http://zafiro.dgsca.UNAM.mx:8080/photoshop/graficos_digitales.html.

3.4 El producto plástico: La obra “ Bella y delicadamente obscena”

107 Octavio Paz, El Laberinto de la soledad, p. 95.

108 At News, vol. 56, N.4, Nueva York, 1957. Erróneamente datado de 1956.

Lista de imágenes

Capítulo. III

3.4.3 Elaboración de la caja.

Fig. 116, 117, 118. Primer Boceto para la caja – victoriana del libro híbrido “*Bella y delicadamente obscena*”; vista vertical de la primera caja del libro híbrido; Caja terminada del primer boceto del libro híbrido.

Fig. 119, 120. Variantes del segundo boceto para la caja del contenedor cilíndrico - fállico del libro híbrido. Variante del contenedor con cajones en el segundo boceto.

Fig. 121, 122. Tercer y definitivo boceto de la Caja Carne; variante de perspectiva para el tercer boceto.

Fig. 123, 124. Fotografía sobre el proceso de armado de la tapa de la Caja – Carne. Fotografía que muestra el orificio practicado en la tapa.

Fig. 125, 126. Fotografía que muestra el estado de la tapa antes del forrado; midiendo la tela con la que se forrará el interior de la caja.

Fig. 127, 128, 129. Colocación del fieltro y las diferentes telas para el forro exterior

Fig. 130, 131, 132. Se nos muestra como se obtuvo la medida para forrar la caja en la parte externa inferior; presentación de las partes de la caja para obtener el sitio centrado de las bisagras.

Fig. 133. Presentación de las diferentes telas que se consiguieron para comprobar sus características.

Fig. 134. Boceto de los frascos contenedores de las esencias corporales.

3.4.4 Elaboración del libro

Fig. 135. Primer Boceto para la elaboración del libro.

Fig. 136. Segunda variante del boceto para el libro híbrido.

Fig. 137. Tercera variante para el libro .

Fig. 138. Boceto para la disposición de las salas en el libro híbrido.

Fig. 139. Proceso de recorte de las estructuras del libro.

Fig. 140. Recorte de las cuatro estructuras del libro.

Figs. 141- 145. Las cuatro estructuras del libro con sus respectivas electrografías acomodadas.

Figs. 146-148. Proceso de construcción de la portada del libro.

Figs. 149-151. Imágenes de la portada con la estructuras internas del libro incorporadas.

Figs. 152,153. Imágenes de la primera sala.

Figs. 154, 155. Imágenes de la segunda sala.

Figs. 156, 157. Imágenes de la tercera sala.

Figs. 158, 159. Imágenes de la cuarta sala.

3.4.5 Producto final

Figs. 160-166. Imágenes internas y externas de la caja carne terminada.

Portada de Capítulos:

I.(Introducción) Anónimo "The lovely flagellants" c. 1890 en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

II.(cap. I) Anónimo c. 1890. en 1000 Nudes, Ed. Taschen.

III. (cap.II) Prière de toucher 1947. Marcel Duchamp. Tomado de Marcel Duchamp de Gloria Mouve.

IV.(cap.III) Anónimo c. 1890. tomado de 1000 Nudes, Ed. Taschen.

Conclusiones

La investigación documental e iconográfica resultó fundamental para conocer, reconocer y comunicar una gran cantidad de conceptos, imágenes, artefactos y acciones en torno a la representación del cuerpo en la imagen fotográfica. En esta labor, la fotografía y el artista se revelaron como grandes participantes en la distribución de nuevas concepciones del cuerpo: han contribuido en los conceptos de desnudo, erotismo y pornografía dando a lo mitificado, morboso y obsceno una salida plástica que quizás muchas veces no resulta digerible, pero sí muestra una nueva identidad subyacente en la sociedad actual de consumo y adicciones tecnológicas. Por ello, es importante y necesario mostrar la visión estético-plástica y la propia experiencia anímica ante la realidad inmediata, atribuyendo al cuerpo el papel de portador de signos, deconstruyéndolo, y finalmente confrontando la obra con el espectador.

Previamente, es necesario asomarse a la sociedad actual que genera híbridos a partir de los conceptos sexo, tecnología y muerte, y da cabida al cibersexo y los deseos carnales que degeneran en orgías de destrucción tecnológica (*hi-tech*). Esa sociedad transforma y codifica el cuerpo a su antojo, lo explota mostrándolo violado, sangriento, descuartizado, con malformaciones; amplifica lo obsceno a la excitación, agrede a los sentidos; deforma y cuestiona su "moderno" concepto de la moral; maneja su propio concepto de Frankenstein, pedazos de aquí y de allá creando un nuevo ser, sin identidad propia, y clonando prototipos y estereotipos sin valor en lo espiritual.

En ese contexto, la naturaleza de la sexualidad se vuelve impracticable, con su pérdida de afecto, su culto a la fama y su dependencia tecnológica y científica que convergen en la cibercultura; pareciera como si nada tuviera sentido fuera de las experiencias y los valores del paisaje mediático.

La nueva visión del cuerpo, la nueva sexualidad y el nuevo concepto acerca de la muerte fomentado por la tecnología es evidente en imágenes de Internet. Aparentemente, en la actualidad el cuerpo sólo es erótico cuando es presentado con la tecnología o en un entorno artificial.

La deconstrucción del cuerpo transformado, obsoleto, nuevo, por medio de la manipulación fotográfica, el retoque digital y el *apropiacionismo* permite plasmar el concepto actual del cuerpo, como una manera de simbolizar la fascinación a la era tecnológica. Así, del triángulo sexo, tecnología y muerte surgió "Bella y delicadamente obscena", un libro híbrido cuyas páginas se tornan salas conceptuales con imágenes dispuestas según el cuento "Julieta" del Marqués de Sade. Este libro híbrido muestra un club de perversiones, en el que cada sala tiene un color distintivo en función de su contenido: rosa, para las pasiones simples; morado, para las flagelaciones; rojo, para los procedimientos criminales, y negro, para los asesinatos.

Las imágenes de origen violentas, crudas, con el tratamiento digital resultan provocadoras y atractivas para el espectador; exponen una sociedad en crisis, que se olvida de su cuerpo, un cuerpo obsoleto como lo diría Naief Yehya, o una nueva carne según Cronenberg.

Este libro de artista toma en cuenta esas premisas. Entonces, proyecta al cuerpo desnudo y escribe sobre él, para transformarlo en un objeto fotográfico manipulable de la era digital y proponer una nueva concepción visual, porque cada época ha aportado conceptos distintos a la visión del cuerpo, que el ser humano ha ido formando y deformando.

El recorrido espacio temporal de las salas favorece las lecturas personales de este libro de artista. Cada sala y cada imagen tienen su propio tiempo y estimulan los sentidos del espectador; invitan a tocar, al tiempo que estimulan la sensibilidad y la percepción; permiten introducirse y apreciar la obra en un particular recorrido rítmico por este club de perversiones, para otorgar nuevos atributos a cada elemento según su bella y delicada mente obscena.

Mi estancia en el Seminario Taller de Producción del Libro Alternativo me ayudó a estructurar una investigación documental e iconográfica que resultó fundamental para el desarrollo de un proyecto plástico en forma de libro alternativo, ya que de esta manera se amplían los conceptos y los referentes del trabajo de artistas que manejan el mismo tema. También pude concentrar la información en un objeto muy rico y con gran amplitud en cuanto a concepto y posibilidades plásticas, al crear una obra con fuerza y solidez en concepto, estética, composición y temática. La retroalimentación entre los compañeros del seminario, la guía del doctor Daniel Manzano Águila, la orientación del grabador Pedro Ascencio Mateos, la asesoría del licenciado Víctor Manuel Monroy de la Rosa y en general las continuas críticas y sugerencias de todos ellos, me ayudaron a mejorar de manera significativa mi propuesta y trabajo final plasmado en la creación y producción de las imágenes y el libro híbrido "Bella y delicadamente obscena". Y, con nuevas propuestas e inquietudes, se amplían mis expectativas, concluyo la licenciatura y comienzo una nueva etapa como profesional en el campo de las Artes Visuales.



Bibliografía

1. Adsuara Vehí Alberto
El cuerpo y la fotografía, ...entre lo obsceno y lo artístico.
España, Midons, 1997, 159 p.p
2. Bataille Georges, Las lagrimas de Eros.
España, Tusquets editores, 2002, 266 p.p
3. Catalá Doménech Joseph M.
La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo.
España, Los libros de Fundesco, 1993
355 p.p
4. Catálogo de la exposición: Editoriales Alternativas.
S/E , Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 1984, material fotocopiado.
5. Comfort Alex
More Joy of Sex.
España, Blume, 1986, 223 p.p
6. Dery Mark
Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo.
España, Siruela, 1995, 397 pp
7. De Diego Rosa y Lidia Vázquez,
De lo grotesco. " Estética de la perversión decadente".
Material fotocopiado.
8. De Kervasdoué Anne,
El cuerpo femenino.
México, Alianza Editorial, 1994, 50 p.p
9. Ehrenberg Felipe, Lara Magali,
Artist books.
Publicaciones independientes en México.
10. El Marques de Sade
Obras Selectas.
España , Edimat Libros, 2002, 11-30 pp
11. Escolar Hipólito,
De la estructura al libro.
España, Ediciones de promoción cultural, S.A, 1976, 156 pp.
12. Ewing William A.
"The Body" Photographs of the human form.
Singapore, Chronicle Books, 1994, 432 p.p

13. Fontcuberta Joan,
Ciencia y Fricción,
España, Mestizo, 1998, 292 p.p
14. Fontcuberta Joan,
El Beso de Judas "Fotografía y Verdad",
4ta ed., España, Gustavo Gili, 2002, 192 p.p
15. Kartoffel, Graciela y Marín, Manuel,
Ediciones de y en artes visuales lo formal y lo alternativo,
México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Fomento Editorial,
UNAM, 1992, 102 pp. (Biblioteca de editor)
16. Koetzle Michael
1000 Nudes,
Italia, Taschen, 2001, 756pp. (Uwe Scheid)
17. Leddick David
The male nude,
Italia , Taschen, 2001, 768 pp.
18. Lister Martin
La imagen fotográfica en la cultura digital,
España, Paidós Multimedia, 1997, 334 p.p
19. Livres de poésie concrete et visuel,
S.P.I ,77pp, material fotocopiado.
20. Lyons, Joan,
Artists' books a critical antology and sourcebook,
Estados Unidos, Editorial Visual Studies Workshop Press, 1997, 269 pp.
21. Manzano A. Daniel,
Introducción,
S.P.I, 8 pp, material fotocopiado.
22. Merleau Ponty Maurice
Fenomenología de la percepción,
México, Planeta, 469 p.p
23. Merritt Natacha
Digital Diaries,
Germany, Taschen, 2000, 253 p.p
24. Moure Gloria,
Marcel Duchamp,
España, Ediciones Polígrafa, 1988, 128 pp.
25. Munari, Bruno,
¿Cómo nacen los objetos?. Un libro ilegible,
España, Editorial Gustavo Gili, 1983, 218-243 p.p.

26. Muthesius Angelika y Gilles Néret

Erotic Art.

E.U. A, Taschen, 1998, 200 p.p

27. Néret Gilles,

Erótica Universalis II.

E.U.A. Taschen, 765 p.p

28. Néret Gilles

Dessous.

Italia , Taschen, 2001, 190 p.p

29. Parfrey Adam

Cultura del Apocalipsis

España, Valderrama, 2002, 527 p.p

30. Pérez de Armiñan, Alfredo, Catherine Coleman, Martha Wilson, Barbara Tannenbaum, Anne Rosenthal, Howard Goldstein,

Libros de artista, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes,

Archivos y Bibliotecas, 1982, 48 p.p

31. Renan Raúl,

Los otros libros, distintas opciones del trabajo editorial:

México, UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, Coordinación de Humanidades, 1988, 93 pp. (Biblioteca del editor)

32. Rostand, Jean,

Ensayos sobre lo humano.

México, Alianza Editorial, 1994, 50 p.p

33. Sacred Sex.

Inglaterra, 2001, (Thames and Hudson)

34. Thompson Richard F.

Introducción a la psicología fisiológica.

México, Harla, 1977, 695 pp.

35. Thompson Richard F.

Fundamentos de psicología fisiológica.

México, Trillas, 1982, 805 pp.

36. Yehya Naief

El cuerpo transformado:

México, Paidós Amateurs, 2001, 229 pp.

37. Obras Completas del Marqués de Sade. Tomo II

4ta ed., México, Edasa, 1985, 310 pp.

Otras fuentes

- Almeda Ramón, Apuntes sobre el cuerpo en la fotografía de desnudo, www.criticarte.com/Page/file/expOct99/CuerpoFotografiaDesnudo.html
- Antón, José Emilio, El libro de artista; [www. Abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm](http://www.Abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm)
- Antón, José Emilio, A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Rimbaud, www. Abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm
- Arnal Mariano, Léxico Derecho – Justicia Política, "Obscenidad", www.elalmanaque.com/politica/OBSCENIDAD.htm
- Carrión Ulises, El nuevo arte de hacer libros, Publicado en "Second Thoughts", Void Distributors, Ámsterdam, 1980) www. Abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm
- Entwistle Joanne, La cultura del cuerpo y el cuerpo de la cultura, (Entwistle Joanne, profesora en el departamento de sociología de la Universidad de Essex y autora de "The fashioned body" (2000), Traducción: Juan Gabriel López Guix., www.lavanguardia.es/Vanguardia/Publica
- Hamed Amir, Escritura-pornografía-porné-perverso/inocente-imagen-erotismo, www.henciclopedia.org.uy/autores/hamed/No de porno.htm.
- Hoffberg Judith A., Obras en formatos de libro: Renacimiento entre los artistas contemporáneos, Notas, notitas y comentarios; www.artepostal.org.mx/publicaciones/obras.html
- Gómez, Antonio, Del lenguaje visual al libro-objeto, www.abaforum.es/merzmail.net/mapa.htm
- González Crussi: " Una historia del cuerpo humano " Dir. Enrique Krauze, El Cuerpo y sus metamorfosis, Letras Libres, Enero 2003, Año IV, Número 49; 12-19 p.
- Leyva Gabriel, Seis Propuestas del cuerpo como objeto de castigo y placer, La Cultura. Sala de Prensa. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/jun/150601/cuerpoyc.html>
- Pedraza Pilar, Huesos y Cables, www.lavanguardia.es/Vanguardia/Publica
- Riestra, Adolfo, El libro de artista, www.artepostal.org.mx/publicaciones/adolfo_riestra.html
- Yehya, Naief, Tecnoerotismo, [www. nexos.com.mx/yehya.html](http://www.nexos.com.mx/yehya.html)

Bella y Delicada **mento obscena**

- Yehya Naief, Apuntes para una historia de la posthumanidad,
Dir. Enrique Krauze, El Cuerpo y sus metamorfosis, Letras Libres, Enero 2003,
Año IV, Número 49; 22-24 p.

- Tobias Colombo Jorge;
Erotismo, obscenidad y lascivia;
www.henciclopedia.org.uy/autores.

- Zamora Betancourt Lorena: Las mujeres hemos estado acostumbradas a un concepto de erotismo que ha sido manipulado por los hombres. La cultura Sala de Prensa <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/abr/200401/eldesnud.html>

- Zamora Betancourt Lorena: En la plástica de las mujeres. El desnudo femenino. Una visión de lo propio,
<http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010306/31zamora.htm>

- Revista Quid Corpús, http://www.geocities.com/quid_corpus/index.html
El Cuerpo presEnte-aUsente, Tomado de: Le Breton, David. (1995) Antropología del cuerpo y modernidad Buenos Aires: Argentina Ediciones Nueva Visión, http://www.geocities.com/quid_corpus/elcuerpopresente.html
El cuerpo: escenario de subjetividades,
http://www.geocities.com/quid_corpus/bodyperformance2.html

- Hacia una nueva definición del arte",
www.nortropic.com/gerencia/g316/gp.htm

<http://centros5.pntic.mec.es/cpr.de.hortaleza/cursofoto/generalidades.htm>

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/htm>

www.ets.uidaho.edu/bookarts/gallery.html

www.colophon.com/gallery/futurism/index.html

www.anarkasis.com/inspirame/eroticon.com

www.imageandart.com/tutoriales

www.abnormis.com

www.colorsobenetton.com

www.realdoll.com

www.eros.com

www.rotten.com

www.philips.cl/artephilips/indices/terminos.htm

www.visualanthropology.net/av-material/2002_1/ramirez.htm

www.dpi.inpebr/spring/usuario_spa/imagig

Videografía

Damiano Gerard
"Deep Throat"
1972

Damiano Gerard
"The devil in Miss Jones"
1973

Osco Bill
"Mona: The virgin Nymph"
1975

Los Hermanos Michel
"Behind the green door"
1973

Shinya Tsukamoto
"Tetsuo"
1992

Dream Rinse
"Café Flesh"
1974

David Cronenberg
" Videodrome "
1979

David Cronenberg
" Crash "
1996

ExitenZ
" David Cronenberg

John Waters
" Pink Flamingos "
1972

Por mencionar algunas...