



**Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales, UNAM**

Título de la tesis

EL CUERPO ERÓTICO COMO MOTIVO ICONOGRÁFICO

Reflexiones pictóricas de tres obras de Balthus:

Un proceso teórico-práctico

**Tesis que para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales con
orientación en Pintura presenta:**

Irma Pedraza Domínguez

Director de Tesis

Maestro: Fausto Renato Esquivel Romero

Noviembre del 2008

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales 



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.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento más profundo es a mi universidad, la Universidad Nacional Autónoma de México, por todo el apoyo durante mi trayecto de formación, con orgullo me permito decir, fui hecha en C.U.

Agradezco a mi Director, el Mtro. Fausto Renato Esquivel Romero, tutor de muchos años de trabajo e investigación, guía fundamental en el desarrollo de mi formación como artista visual.

Agradezco también a la Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo, el apoyo en la presente investigación, su compromiso, paciencia y cariño alentaron mi trabajo en todo momento.

Gracias al Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda, por sus atinados comentarios y reflexiones que nutrieron el presente trabajo.

Infinitas gracias al Dr. Julio Chávez Guerrero, por la lectura, los comentarios y por su labor incansable como un excelente maestro que guió parte de mi trabajo de producción plástica.

De igual manera agradezco la labor del Mtro. Salvador Herrera, en la lectura y la disposición de su tiempo a reflexionar junto conmigo sobre mi trabajo de investigación.

Especialmente agradezco al Mtro. Ignacio Salazar Arroyo director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, por apoyar y creer en todos los proyectos que emprendí durante mi estancia en la Academia de San Carlos.

Agradezco también a la Universidad Politécnica de Valencia, por recibirme con los brazos abiertos durante mi estancia de investigación en España.

Gracias al Dr. Ximo Aldáz tutor de mi investigación en la UPV y a Amparo Galbis Juan, ambos no escatimaron recursos y apoyo para destinarlos a mi investigación.

Gracias infinitas a Irma Nichte Luna Pedraza, por todo su amor que ilumino mi vida desde su nacimiento.

A María Elena Pedraza Domínguez, cómplice y fiel compañera de vida, gracias también por que me dio un regalo maravilloso, el alumbramiento de Nichte.

Gracias a mi familia por ser grande y apoyarme en todo momento.

A Yolanda Pineda López, agradezco el amor, los sueños, la compañía, la disposición y apoyo que no ha faltado en ningún momento.

A Antar, mi hermano en armas, que con su inagotable amistad y compromiso me fortalece en todo momento.

A José Luis, entrañable y querido amigo.

A todos mis amigos y amigas, que aunque ya no están siguen conmigo.

A Diego y Ane, amigos fundamentales de discusión, reflexión, amor y compañía en España.

Gracias a Ester Tora, por abrirme las puertas de su casa en Valencia.

A Noé Bermejo, agradezco su cariño, su comprensión y compañía en los momentos difíciles de mi estancia en Valencia.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1	
Erotismo y cuerpo femenino	
1.1 Antecedentes	7
1.2 El cuerpo humano como motivo iconográfico en la pintura	33
1.3 Cuerpo femenino y erotismo presente en la pintura contemporánea y actual	41
Capítulo 2	
El cuerpo humano, el cuerpo femenino y el cuerpo erótico, reflexiones acerca de tres pinturas de Balthus	
2.1 El cuerpo humano	47
2.2 El cuerpo Femenino	55
2.3 El cuerpo erótico	60
2.4 Reflexiones acerca de tres pinturas de Balthus	65

Capítulo 3

Apropiar y citar para producir pintura

3.1 Antecedentes	73
3.2 ¿Qué son la apropiación y la cita?	78
3.3 Apropiación y cita en mi obra	88
3.4 Aspectos formales de las 25 pinturas propuestas en la investigación	92
Conclusiones	115
Bibliografía	119
Imágenes	126

Introducción

Dentro de la historia de la pintura encontramos diferentes géneros tratados como son: el épico, la casería, lo mágico, lo religioso, la vida comunitaria, la sexualidad y junto a esté género el cuerpo humano; por tanto, sabemos a partir de éstas reflexiones, que la sexualidad y el cuerpo humano no representan el único tema relevante para la pintura, ni para las artes en general.

La temática de la sexualidad ha sido abordada desde diferentes áreas del conocimiento, no sólo de orden artístico, sí se aborda la sexualidad desde el plano religioso, comprenderemos; por tanto, que se trata de la cosmovisión propia de una cultura. Por otro lado, debemos contemplar que existen distintas preocupaciones en la pintura aparte de las temáticas, como son: los aspectos psicológicos, lo formal, lo ritual y lo religioso entre otros aspectos.

La acepción que aquí ocupa dado el tema de trabajo de está investigación, es la representación del cuerpo erótico en la pintura; así, revisaremos parte de los significados del cuerpo dependiendo la cultura y el momento en que se desarrolla la representación de dicha temática, de este modo encontramos, que el cuerpo del Impresionismo no fue el mismo que el cuerpo representado en la Edad Media (período en donde el significado del cuerpo es territorio de pecado, sufrimiento y dolor), en el impresionismo como en el posimpresionismo el cuerpo es visto como luz y color, en el surrealismo encontramos que el cuerpo es símbolo y expresión del inconsciente y para el hiperrealismo el cuerpo es un objeto de mimesis; así, nos percatamos que históricamente existen muchas formas de tratar la anatomía humana, y la que aquí interesa, es el tratamiento del cuerpo femenino en su acepción erótica como motivo iconográfico en la pintura, tal como veremos más adelante; por tanto, el cuerpo será revisado desde una mirada actual que da cuenta de sus múltiples representaciones en la pintura, de sus usos en el arte y de la valoración actual del mismo desde diversas disciplinas que abordan su estudio.

De ahí que, reflexionar en torno al cuerpo humano, implica hoy, una extensa revisión que convoca múltiples conceptos para su definición y entendimiento. En nuestros

hipermodernos días, el cuerpo humano se ha convertido en el eje de variadas experiencias, relatos, narraciones, presentaciones y representaciones desde la mirada de diversas posturas artísticas, que como bien señalan algunos historiadores, se ha pasado de la veneración del mismo a su profanación, diferentes investigaciones dentro del arte dan cuenta de ello y a su vez ofrecen poéticas estéticas para la reflexión acerca del tratamiento que se da al cuerpo en el arte actual.

Y si bien, el cuerpo humano es materia de transformaciones, que van desde moldear la personalidad de un sujeto (ya sea mediante terapias psicológicas o a través de las instituciones) hasta su modificación física mediante el recurso de la cirugía, existe una contraparte que invita a reflexionar sobre el desprecio al cuerpo humano, que no sólo habita en la trama artística que se desprende de un proceso social no asimilado o mal comprendido del cuerpo, de ahí que entenderse con el propio cuerpo sea todavía materia de investigación.

Siendo claro que el entendimiento con el cuerpo se muestra como vasto proceso de investigación, ya sea desde el arte o cualquier otra disciplina, el cuerpo humano femenino, su connotación tanto como su representación erótica, es uno de los múltiples aspectos del mismo y en esta investigación es uno de los ejes principales a reflexionar.

Para abordar el cuerpo femenino en su representación erótica dentro de la pintura, esta investigación contiene dentro de su esquema la revisión de la sexualidad en el período grecorromano, el cristianismo y nuestro momento actual, como manera de comprender la complejidad y la formación de la estructura sexual y erótica de nuestros días, nada de lo que se postuló en períodos pasados nos es ajeno, así que el ejercicio sexual que ejercemos a partir de nuestro cuerpo, es la suma de múltiples transferencias del pasado; no poca cosa, pues nuestro actual modo de practicar la sexualidad y el entendimiento del cuerpo como carne de sensaciones, fluidos y goces, en mucho, significan aún actos vergonzosos. Derivada de estos y otros prestamos, la presencia del cuerpo erótico femenino en la pintura, continúa siendo tema de representación, ya desde muy otros planteamientos dentro del arte actual; de estas reflexiones sobre la sexualidad, la práctica erótica y su representación pictórica a través del cuerpo femenino, se habla en el capítulo uno.

Diversas posturas forman el imaginario que posteriormente concluirá el artista plástico actual con su obra, de este modo, asistimos a una exaltación tanto como a una profanación del cuerpo, realizada a través de las posibilidades que otorga la tecnología y otros recursos, las reflexiones que se ofrecen en el capítulo dos de esta tesis, pretenden detener la mirada en los diversos significados del cuerpo humano: ¿Cómo es visto, cómo se articula, de qué se compone, cuáles son sus características y posibilidades naturales? De ahí, que podamos situarnos en la conciencia y la experiencia de poseer un cuerpo, un cuerpo con carácter social, histórico, político, etcétera.

Más tarde, en otro apartado de este capítulo, las reflexiones se enfocan a tres obras del pintor francés Balthus, ello con la intención de ubicarnos en el tercer y último capítulo de esta tesis.

En el capítulo tres se abordan dos conceptos principales para articular este trabajo de investigación teórico-práctica; los dos conceptos son los siguientes: la apropiación y la cita en las obras propuestas para la investigación práctica. Se eligieron tres pinturas de Balthus: *Cathy vistiéndose (1933)*, *La falda blanca (1937)* y *Desnudo tumbado (1977)*, ya que en una consideración personal, estas obras muestran de manera contundente la representación del cuerpo femenino erótico en la pintura.

El trabajo práctico constituido conceptualmente a partir de la apropiación, la cita y la descontextualización, se abordó desde la interdisciplina; es decir, se trabajaron las imágenes extraídas de las tres obras citadas de Balthus recurriendo a la técnica de la siligrafía, la digitalización de imágenes, la reutilización de obras anteriormente terminadas y; se enfocaron todos estos recursos a un resultado final, que se constituye y se propone como pintura. Siendo claro que el enfoque nunca se desvió de su fin último, producir pintura a partir de diferentes recursos plásticos.

El resultado, no solo es la suma de experimentaciones plásticas que se concluyeron a partir de una poética imaginaria, es también, el esfuerzo de comprender el cuerpo humano más allá de la visión masculina que predomina en la representación del cuerpo femenino dentro de la pintura, ya que dichas representaciones solo constituyen el

exterior del mismo y nunca muestran sus aspectos interiores. Así, el cuerpo femenino representa muchos otros aspectos no vistos y que se logran ver, solo en la revisión, la reflexión y la conciencia de poseer un cuerpo femenino, además de entenderlo dentro de una serie de conceptos errados del mismo que se han ido construyendo a través de la historia y que han marginando la lectura femenina acerca de su cuerpo.

En el afán de producir pintura, partiendo del pretexto de apropiación y cita, las veinticinco pinturas de esta investigación representan parte de la formación de una artista visual, que como única finalidad observa la producción continua de pintura; dicha práctica se enriquece, se sostiene y se fundamenta en aspectos teóricos, mismos que colaboraron en la producción de la obra pictórica.

Capítulo 1

Erotismo y cuerpo femenino

1.1 Antecedentes

Ante la hipótesis del desprecio al cuerpo

¿A partir de qué parte de la historia podemos iniciar nuestras reflexiones sobre los antecedentes del erotismo, si el ejercicio de la sexualidad ha sido regulado socialmente, al menos desde la época de los griegos? Período en donde observamos que el sometimiento del cuerpo es una constante que condujo al hombre a una supuesta elevación moral del alma. Pensando en la hipótesis de un desprecio al cuerpo ¿De qué manera podría ejercerse el erotismo como desarrollo de una sexualidad plena, y más aún, su representación en el arte? Vayamos a ello.

Cabe evocar aquí a la Antigüedad Grecolatina, porque en materia de placer, existen pocos mitos tan perdurables y erróneos como los de una antigüedad permisiva. Gran parte del imaginario colectivo piensa este período de la historia como el *paraíso perdido*.

Son aquellos siglos precristianos lo que nuestro pensamiento convoca en cuanto hablamos de inocencia del deseo, de hedonismo pacificado o de gozo infinito. Mezclando confusamente los frescos amorosos de Pompeya con los solecismos de Petronio o de Aristófanes, el supuesto refinamiento de la homosexualidad griega con las poesías carnales de Ovidio, las escenas priápicas de las cerámicas helénicas con las bacanales del imperio relatadas por Suetonio, acariciamos esta idea de un pasado grecorromano rico en voluptuosidades felices, de cuerpos magnificados y de Eros triunfante sobre un fondo de armonía virgílica.¹

La sospecha de un desprecio hacia el cuerpo se inspira en el dualismo constante que promueve el alma y niega al cuerpo, referencia que aparece constantemente en algunos de los diálogos de Platón. Sócrates se lo enseña a Fedro en el diálogo de este mismo nombre, al referirle el encadenamiento al cuerpo que padecen los seres humanos, de igual manera que la ostra lo está a su concha: *“los hombres parecen gastados a primera vista, porque se presentan a los demás bajo el modo exclusivo del cuerpo, de la carne, de la materia. Pero su riqueza es interior: en el nácar yace el principio divino dispuesto por el demiurgo: el alma.”*² Y que decir del sometimiento y castigo que sufre el alma al tenerse que encarnar, vivir y permanecer en un cuerpo como en una cárcel, en pago a unas faltas supuestamente cometidas, ilógicas, como los fundamentos que las sostienen.

¹ Jean-Claude, Guillebaud, *La tiranía del placer, La antigüedad imaginaria*, España, Andrés Bello, 2000. p. 137.

² Onfray, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado, Por una erótica solar*, España, Pre-Textos, 2001. p. 64.

Siguiendo estos ejemplos habrá que citar a Pausanias, quién otorga dos salidas a la aparición del deseo en el hombre, y designa para ello, una oposición entre dos tipos de Afroditas: la primera de ellas, la “Afrodita vulgar”, que representa el ejercicio de la sexualidad de manera animal, al estilo de los “perros acoplados”, del apareamiento de los mamíferos según el orden natural, argumentando así, que los que tienen predilección por este amor hacen profundo hincapié a su animalidad. Nos situamos ante las palabras de un filósofo devoto de la razón y del sometimiento al cuerpo, enfadado con la animalidad humana; que parece no padecer. Por otro lado, la segunda Afrodita, se designa como la “Afrodita celeste”, a ella toda la virtud, apoteosis de alto rango espiritual, intelectual, conceptual y cerebral. Lejos del cuerpo grosero, de los deseos vulgares, del parecido con las bestias; el hombre se encamina sobre la purificación del cuerpo y la exaltación del alma, divinizando la idea de amor, olvidando la materialidad del cuerpo, sus fluidos, sus goces vergonzosos y faltos de razón; elevando el alma, a pesar del cuerpo que la cautiva, a las ideas puras, en nombre de la salvación del hombre, frente a la condena de tener que sufrir una carne. *“Como la libido de la ostra en tanto que tal, preciosamente conservada en su nácar. Como los hombres adictos a lo sagrado, lo absoluto, a lo divino y a la trascendencia, los enamorados de esta Afrodita desprecian su corporeidad apoyándose únicamente en su dimensión espiritual.”*³

A propósito, citemos otras referencias acerca de los ejercicios de continencia sexual en pro del alma, que se encuentran en los diversos textos y diálogos de Platón, así como de otros filósofos pertenecientes a este período.

En el Banquete, Alcibíades realiza un enorme elogio al encratismo de Sócrates, refiere las noches que ha pasado en su lecho sin siquiera haber sido tocado por él, hace una larga exposición de todos los jóvenes apuestos que se encuentran en torno a Sócrates y refiere en todo momento que se encuentran en su misma situación. Ello nos permite observar que lo que más se aprecia de Sócrates, sea la sobriedad que en materia sexual sostiene, elevándose su proeza al más alto rango, ya que éste resiste a las tentaciones carnales, no obstante, de encontrarse rodeado de cuerpos hermosos y dispuestos a entregarse a él, pero, si la belleza de un hombre es para Sócrates el objeto más indiferente, tal como lo refiere Alcibíades en el Banquete, ¿Habrá entonces que

³ *Ibidem.* p. 65.

reconocer la virtud que se encuentra en el sometimiento del deseo, en la fase alta del conocimiento que tiene Sócrates de sí y que lo hace capaz de resistir a las mayores tentaciones del cuerpo? En ello va la más alta virtud, claro, según Platón, o ¿Sabido de antemano que para este filósofo, el cuerpo humano carece de belleza y le es indiferente; podemos encontrar virtud en no tomar algo que no nos apetece? Alcibiades nos presenta a través de su elogio a Sócrates, la desdicha del hombre sexuado, con ello formula una teoría del deseo, que continúa agriando a Occidente, tanto como a los occidentalizados.

Asimismo en La República, en el libro IX, Sócrates asegura que: “el hombre sensato no se entregará al placer bestial e irrazonable”, por su lado, en el Gorgias, Platón define el cuerpo como “la celda del alma”, y en su Ética Nicomaquéa (7,12), Aristóteles señala que el gozo sexual impide el pensamiento. Las reflexiones del estoico Séneca no son muy diferentes, así lo demuestra una de sus epístolas dirigida a su madre Helvia: *“si consideras que el deseo sexual no fue dado al hombre para su placer sino para la perpetuación de su raza, todas las otras formas de placer resbalarán sobre ti sin tocarte, a menos que la lujuria te haya contaminado con su aliento ponzoñoso. La razón no abate cada vicio aisladamente, sino todos los vicios a un tiempo. La victoria es total”*.

Tanto a los griegos como a los romanos importó que el hombre gobernara sus deseos, no que los obedeciera de manera servil, el sexo fue así, una pulsión necesaria, pero tan poderosa que todo individuo debía sujetarla a la voluntad; y para los antiguos, ese control vigilante sobre la sexualidad fue muestra de virilidad, mientras que la intemperancia o el abandono al placer se refiere a una blandura femenina; recordemos de paso y no perdamos de vista, que la misoginia fue recurrente en el pensamiento grecorromano.

De esta manera, acudimos a la tiranización de Eros, al desprecio por este Dios que en el Banquete de Platón termina convertido en un demonio, justo porque se le sitúa de intermediario entre los dioses y los humanos; según podemos constatar en la conversación que Sócrates sostiene con Diotima, en el diálogo arriba referido. Privando a Eros de lo que es bello y bueno, Diotima concluye que la función propia de un demonio es la de ser intérprete y mediar entre los dioses y los hombres, y nos dice que los

demonios llevan a los dioses las suplicas y los sacrificios humanos, y a su vez comunican a los hombres las órdenes de los dioses para posteriormente remunerarlos por sus sacrificios, en este caso, carnales. Derivada de estas reflexiones, observamos una incipiente valoración del cuerpo dentro del pensamiento antiguo, que invita constatación al desprecio del mismo; y que en una atrevida reflexión, nos sugiere un temprano control social, económico y político del cuerpo; idea que más tarde será ampliamente desarrollada por Michel Foucault.

No pasemos al tema de la sexualidad bajo la mirada cristiana sin antes mencionar que la época pagana simplemente ejercía su juicio sobre la sexualidad “en función de criterios diferentes a los nuestros”, no por ello, desaparece la hipótesis planteada, relacionada al desprecio del cuerpo.

El neoplatonismo o cristianismo, según se le prefiera nombrar, observó sus propios interdictos en contra de la carne, ejerciendo una serie de prohibiciones referentes a la sexualidad y a la materialidad del cuerpo humano, así como la aparición del matrimonio que sustituye la idea de familia en el paganismo, (conceptos ambos por medio de los cuales se asegura la procreación de hijos legítimos). El matrimonio determinará con mayor libertad la sexualidad de los hombres, dejando como de costumbre, la sexualidad femenina en segundo plano y sujeta al poder masculino. Es oportuno mencionar que durante el período pagano se escribió la historia por y para los hombres, y hacer notar, que sólo quedan incipientes muestras por olvido, o no se sabe que clase de suerte, de una Safo hedonista que da cuenta de las funciones naturales del cuerpo. De ahí que los extensos escritos de esta poeta, como de otras tantas que con toda certeza existieron, fueran eliminados por no convenir ni comulgar con las prácticas paganas, impuestas al cuerpo.

En Safo encontramos una celebración al cuerpo real, y en consecuencia la admisión de un cuerpo sexuado. Ella reflexiona el cuerpo como entidad biológica, fisiológica, y, nos habla del amor como una física de las emociones. Indagando en el aspecto materialista, la poeta describe los estremecimientos, los sudores, las fatigas corporales, las fiebres, los latidos del corazón y toda clase de estertores pertenecientes al cuerpo; así pues, que los imperativos de la libido transfiguran en Safo la naturaleza en motivo de cultura.

Tampoco encontramos en la poeta de Lesbos una separación entre el cuerpo y el alma, no figura la culpa, ya que la sexualidad de la comunidad sáfica no se vive al estilo del *Eros platónico*, sino al estilo del *Eros ligero*. Partidaria del cuerpo cultivado y refinado, promueve los imperativos de la libido, de ahí que sea fácil comprender el por qué de la desaparición de sus poemas, eliminados muy probablemente, según narra la historia, en las piras encendidas por los monjes de Constantinopla.

El emperador Constantino, refundador de la ciudad de Bizancio, es reconocido dentro de la historia como el primer emperador cristiano. Legalizó en el año 313, a través del edicto de Milán, la práctica del cristianismo adoptándolo como sustituto del paganismo oficial romano. Con ello otorgó a los cristianos la posibilidad de formar parte de los más altos cargos políticos en el imperio, además de haberles otorgado buena posición social y económica.

Quizá su conversión al cristianismo se deba a una posible influencia familiar, ya que circula una leyenda en torno a Santa Helena, madre de Constantino, en donde se dice que en el año 326, fue ella quien descubrió la Verdadera Cruz de Cristo, durante un viaje a Jerusalén con intención de encontrar el Santo Sepulcro. Según *La Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine,⁴ Santa Helena sometió y torturó a los judíos más sabios de Jerusalén, para que confesaran el lugar en que Cristo había sido crucificado. Obviamente consiguió la información y fue llevada al supuesto Gólgota, lugar en el que doscientos años antes, el emperador Adriano mandó erigir un templo dedicado a Venus. Santa Helena ordenó la demolición del recinto, y derivado de las excavaciones, se encontraron tres cruces: la de Cristo y los dos ladrones que fueron crucificados junto con él, en el afán de indagar cual pertenecía a Cristo, Santa Helena, ordenó traer a un hombre muerto y lo colocaron en cada una de las cruces, hasta que ocurrió el milagro de la resurrección, posterior a este evento, Santa Helena y Constantino ordenaron la construcción de una fastuosa basílica, conocida hoy como la Basílica del Santo Sepulcro.

⁴ *La leyenda dorada* (*Legendi di sancti vulgari storiado*), escrita en latín en 1264, por el dominico y arzobispo de Génova, Santiago o Jacobo de la Vorágine. Famosa colección de vidas de santos, muy popular en su época y en los siglos posteriores.

Diferentes mitos rondan las causas de la conversión de Constantino al cristianismo, y nos sugieren el comienzo de grandes ficciones que después serán relacionadas a la vasta prosperidad del imperio Bizantino a cargo de Constantino, quién también fue llamado San Constantino por la iglesia ortodoxa.

Lo acertado es que, una vez instaurado el libre culto cristiano, se comienza un nuevo período de interdicciones al cuerpo, no obstante, el cristianismo aparece ligeramente más laxo que el período que le antecede, en el tema de la sexualidad; y sólo para algunos casos.

Tal como se señala en el texto *La tiranía del placer*, no fueron los cristianos los más moralizadores en el tema del ejercicio sexual.

A comienzos del siglo cuarto solieron ser los paganos quienes expresaron con más energía la necesidad de un retorno al orden, de poner término al trastorno de la sociedad romana. Cuando en el año 320 Constantino promulga una ley muy severa en materia de adulterio y fuga de muchachas, invoca la época de Augusto, el robusto rigor de las usanzas de antaño y dice ofrecer a Roma leyes nuevas [...] establecidas para reformar las prácticas y reprimir los vicios [...]. Protegen la castidad y el matrimonio, otorgan seguridad a la riqueza.⁵

Señalemos también tal como:

Foucault demostró que uno de los primeros textos cristianos consagrados a la práctica sexual, el pedagogo de Clemente de Alejandría, se fundaba “en un conjunto de principios y preceptos directamente extraídos de la filosofía pagana”. En ellos aparece la asociación de la actividad sexual a lo maligno, la norma de monogamia procreadora, la condena de las relaciones entre personas del mismo sexo, la exaltación de la continencia.⁶

Como observamos, el cristianismo retoma una importante parcela del paganismo, el referente de una sexualidad más laxa se establece sólo dentro del matrimonio con el

⁵ Guillebaud, *Op. cit.* p. 188.

⁶ *Ibidem.* p. 169.

objeto exclusivo de la procreación. Se otorga la posibilidad de un gozo sexual para la mujer, ya que el del hombre ha sido en todo período permitido (desde el punto de vista del coito inherente a la procreación, y el de la mujer puede ser suprimido ya que no se requiere para la concepción), así que, dentro del cristianismo no está mal visto que para dicho efecto exista placer para la mujer, siempre y cuando éste sea discretamente expresado y fuera del vicio carnal.

La procreación es tan importante para el cristianismo, que el Antiguo Testamento tolera la transgresión de prohibiciones sexuales, incluyendo las más graves, como el incesto. Recordemos un breve pasaje del Génesis: *“Entonces la mayor dijo a la menor: nuestro padre es viejo, y no queda varón en la tierra que entre en nosotras. Ven, demos de beber vino a nuestro padre, y durmamos con él, y conservaremos de nuestro padre descendencia (Génesis, XIX, 31, 32)”*,⁷ claro que esto es una muestra de laxitud, pero habremos de tener cuidado para no confundirnos con respecto a ello. Reflexionando un poco y leyendo entre líneas ¿No cabe aquí la posibilidad de violaciones de todo género, en contra del cuerpo femenino, con la anuencia del cristianismo en aras de la preservación de la especie? Por otro lado, habremos de sufrir la culpa ante el deseo sexual, desde que Platón funda el deseo como falta y que posteriormente será retomada por los constructores del cristianismo.

Este trabajo de reescritura de la filosofía griega para hacerla entrar en el marco cristiano atareó a los pensadores durante catorce siglos, en cuyo curso pusieron desvergonzadamente la filosofía al servicio de la Teología. De manera que teologizaron la cuestión del amor para desviarla a los terrenos espiritualistas y religiosos, condenando al *Eros ligero* (deseo carnal) en provecho de *Ágape* (amor a Dios, que se relaciona al *Eros platónico*), fustigando a los cuerpos, maltratándolos, aborreciéndolos, castigándolos, haciéndoles daño y martirizándolos con el cilicio, infligiéndoles la disciplina, la mortificación y la penitencia.⁸

Que no nos sorprendan estas palabras, el sometimiento del cuerpo ya no nos es extraño, justo habrá que situarnos en el terreno de la observación y ver con claridad la repetición

⁷ Guillembaud, *Op. cit.* p. 172.

⁸ Onfray, *Op. cit.* p. 68.

de los interdictos, que son presentados sólo con un rostro distinto, pues otros son los intereses y los reclamos a nuestra sexualidad.

Las prohibiciones al cuerpo no son más ligeras dentro del judaísmo. Con respecto a la misoginia, ciertos textos judíos de la primera era cristiana, contienen pasajes mucho más violentos en contra de las mujeres, que los del antiguo testamento.

En el “Talmud de Jerusalén” (*Tratado del Sabat*, II,6) se encuentran estas líneas a propósito de las mujeres: “Ellas pierden su sangre porque Eva vertió la sangre de Adán e introdujo la muerte en el mundo; deben amasar porque Adán era la masa del mundo; deben encender las luces de Sabat porque apagaron la luz del mundo”. En el “Génesis Rabbah” (17, 88) figura el siguiente pasaje aún más violento: “¿Por qué la mujer debe perfumarse y no así el hombre? Porque Adán fue creado a partir de la tierra y la tierra no emponzoña, en tanto que Eva fue creada a partir de un hueso. Y, cuando dejas tres días la carne sin salar, envenena.”⁹

Parece bastante claro que las privaciones impuestas al cuerpo, ligadas a la sexualidad, así como la misoginia dentro del pensamiento grecolatino, cristiano y judío, hacen un claro desprecio al cuerpo humano, con mucho mayor énfasis encontramos este desprecio que se reafirma con la actitud misógina en contra del cuerpo femenino, de ello se deriva como podemos observar, el establecimiento de unas leyes en materia sexual mucho más penosas a las mujeres.

En la época pagana las leyes condenaban y castigaban con mayor crueldad al adulterio cometido por las mujeres, así como la sodomía y el onanismo. La única práctica que condenaba furiosamente a los hombres, era aquella, en donde el hombre permitía la penetración de otro hombre, ya que esto informada de su carácter débil, vergonzante, es decir, femenino. Más tarde, dentro del cristianismo, las leyes serán aplicadas de igual manera frente al adulterio, se deja de castigar a las mujeres con una pena mayor en relación al hombre, pero no desaparece la misoginia, sino que ésta se reafirma.

⁹ *Ibidem* p. 173.

La época actual presenta a su modo sus incipientes libres albedríos al cuerpo humano, después de la experiencia de la revolución sexual alrededor de los años setenta, que abandona siglos de oscurantismo y represión, frutos de la superstición religiosa.

En apariencia somos mucho más libres hoy de ejercer nuestra sexualidad con respecto a los períodos que nos anteceden, aunque ello, es sólo simulación. Ubiquémonos en la filosofía de la ilustración, misma que proponía la emancipación del hombre a través del conocimiento, paradójicamente encontraremos que el puritanismo se afirmó en el siglo XVIII, citemos breves ejemplos:

Voltaire manifiesta en términos muy violentos su aversión a la homosexualidad. En el artículo diecinueve (“De la sodomía”), habla despiadadamente de lo que llama “infamia”, “torpeza”, “vicio indigno del hombre”, y finalmente confiesa el horror que le inspira “esta suciedad” [que] más convendría sepultar en las tinieblas del olvido que aclarar mediante las llamas de la hoguera ante la multitud”. En *El espíritu de las leyes* (libro VII, cap. VI), Montesquieu también ve en ello un “crimen contra natura”. Y Rousseau manifestará también su “disgusto” por la sodomía.¹⁰

Así que, el período de las luces resulta ser ambiguo en materia de sexualidad. Otros enciclopedistas estigmatizarán el desenfreno y la lujuria de los monjes, evidenciando con ello, no sólo su alta moralidad, sino, la relación hipócrita del clero frente a la lujuria.

Bajo esta retrospectiva histórica se formula la sexualidad contemporánea, aderezada de lo que al paso se va investigando, en un clima de herencias bastante complejas de digerir y ante una emancipación del hombre que no incluye la emancipación de su sexualidad.

Jeffrey Weeks menciona que parecen existir tres momentos claves para definir el significado organizativo que se da a la sexualidad actualmente, que como veremos más adelante, es producto de un proceso histórico complejo; Weeks dice al respecto de estos tres momentos:

¹⁰ *Ibidem.* p. 216.

El primero se desarrolla con las innovaciones del siglo I de nuestra era, antes del advenimiento general de un Occidente cristianizado. Se manifestó mediante una nueva austeridad y una desaprobación cada vez mayor de *mollities*, es decir, del sexo realizado meramente por placer. La iglesia aceptó y afinó la visión de que los maridos no debían comportarse de manera incontinente con las esposas en el matrimonio. El objetivo del sexo era la reproducción, de modo que el sexo fuera del matrimonio era obviamente por placer y, por lo tanto, un pecado. Los pecados de la carne eran una tentación constante que alejaba del camino divino. El segundo momento fundamental se produjo en el siglo XII Y XIII, tras una serie de intensas luchas críticas y religiosas contra el triunfo de la tradición cristiana del sexo y el matrimonio. Esto no afectó necesariamente la conducta de toda la sociedad. Pero, en cambio, sí estableció una nueva norma impuesta tanto por el brazo religioso como por el secular. El matrimonio era un asunto de acuerdo familiar por el bien de las familias. De este modo, tenía que elaborarse un conjunto estricto de reglas para las dos personas que se unían, las cuales con frecuencia eran desconocidas. Como resultado, “la pareja no estaba sola en su lecho matrimonial: la sombra del confesor asomaba por entre su retozos”. Los teólogos y canonistas analizaban la vida sexual de las parejas casadas hasta el último detalle, no sólo como un juego intelectual, sino para dar respuestas a preguntas morales prácticas. El tercer momento fundamental y decisivo ocurrió en los siglos XVIII y XIX, con la definición cada vez más precisa de la normalidad sexual como las relaciones con el sexo opuesto, y la consiguiente categorización de otras formas como desviaciones. Nosotros somos los herederos inmediatos de esta última modificación, que se manifestó mediante el viraje de la organización religiosa de la vida moral hacia una reglamentación cada vez más laica incorporada a las nuevas normas médicas, psicológicas y educativas. Junto con esto, surgieron nuevas tipologías de la degeneración y la perversión y hubo un crecimiento decisivo de nuevas identidades sexuales.¹¹

Aunque la homosexualidad según Weeks, dejó de ser una categoría del pecado, y se convirtió en una disposición psicosocial, observamos que para la normatividad eclesial contemporánea, constituye todavía un pecado y una desviación de la conducta “sexual normal” (relaciones sexuales entre géneros opuestos).

¹¹ Weeks, Jeffrey, *Sexualidad*, Paidós, México, 1998. p. 37.

Si revisamos ciertos acontecimientos históricos, como la aparición del SIDA acompañado del miedo que se incrustó dentro de las sociedades, notamos que se anuncia el fin de la libertad y de una probabilidad de vivir la homosexualidad de manera menos penosa y dramática; con menor impacto el SIDA influyó y determinó también el terreno de la heterosexualidad, esto a favor de una ignorancia pactada y premeditada, que conducía a la sociedad a un fin determinado, *“el sida, en este caso, hasta entonces considerada una patología inexorablemente letal servía de catalizador para estigmatizar y condenar a quienes desobedecían las reglamentaciones de la sexualidad legitimada”*.

12

Revisemos las palabras del psicoanalista Tony Anatella: *“Así se creó poco a poco una verdadera dramaturgia social del sida: aparece una cleroatura sanitaria, una militancia y un sistema de propaganda fundados en la culpa y la denuncia, luego una liturgia procesional y mediática, y en fin una doctrina que desplaza hábilmente la culpabilidad inherente en la sexualidad hacía chivos expiatorios simbólicos”*.¹³

Nuestro actual modo de ejercer la sexualidad se encuentra limitado y controlado por otros muy diversos intereses, se establecen penas, culpas y libertades psíquicas a las voluptuosidades contemporáneas. Atravesados por el miedo, los individuos contemporáneos padecemos después de haber formulado nuestros interdictos sexuales disfrazados de libertad. Seguimos consintiendo una legislatura eclesiástica que obliga al matrimonio para poder ejercer la sexualidad permitida por un Dios altamente inhumano, se nos prohíbe el uso del condón, pero se concede la libertad del sexo virtual; masturbarse frente a una pantalla con la venia del papa Juan Pablo II, nos libera del pecado original formulado por San Agustín bastantes siglos antes de nuestra época, asimismo el onanismo, nos libera de las pestes contemporáneas, orquestado por la gran industria del sexo. ¡Vaya libertad!

Si bien los placeres amorosos en antaño no convenían a la industria, por los gastos energéticos que el hombre dejaba de destinar al trabajo, ahora esa misma industria nos concede una amplia gama de placeres, mediante revistas, bares, clubes, Internet, sex

¹² Cortés, José Miguel, *Buceando en la identidad y el deseo*, en Cartografías del cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo, Murcia, CendeaC, 2004. p. 205.

¹³ Guillebaud, *Op. cit.* p. 82.

shop, etcétera; y nos dicta las reglas mediante sabios consejos o encuestas de cómo podemos rendir mejor sexualmente, de que productos utilizar, para ampliar sobre todo la energía sexual masculina y prolongar el gozo femenino, los condones ya no sólo se utilizan para prevenir las infecciones por contagio sexual, ahora los tenemos de sabores, colores, texturizados y un extenuante y largo etcétera de productos que nos prometen el mejor desempeño de nuestra sexualidad.

*“No estamos lejos de creer, a fin de cuentas, que la historia del mundo obedece más a oscuros determinismos antropológicos o mercantiles que a la candida voluntad humana”.*¹⁴ Bastan unas cuantas horas frente al televisor o navegando por la red, para percatarnos, que la voluntad humana se inscribe en aquello que la obliga y limita en materia de elección, elegimos en base a normas dictadas por la industria, ella es quién dice lo que se debe comer, de que manera vestir, los múltiples tratamientos corporales que debemos utilizar para detener el tan temido envejecimiento, que hoy en día, se muestra como el mayor reto de los individuos.

Como se puede observar, el individuo actual esta sitiado por todos los frentes posibles. Si, efectivamente, nuestra sociedad es una sociedad que habla hasta el agotamiento del sexo, pero que lo practica poco y lamentablemente continua sancionando su práctica si esta escapa a la normatividad impuesta. *“Hoy en Estados Unidos prosperan unos novedosos centros de salud a donde los pacientes acuden a curarse de “preocupaciones” sexuales juzgadas excesivas y catalogadas como otras tantas patologías o dependencias que atentan contra el libre arbitrio”.*¹⁵ Muchos individuos acuden a estos centros por considerarse “sexualmente dependientes” y piden ayuda médica para liberarse de lo que ellos consideran una “alienación”, esto no sólo ocurre en Estados Unidos, en Francia muchos psicoanalistas hablan de este padecimiento, mismo que les relatan sus pacientes y piden a los psicoanalistas ser liberados de lo que consideran una “enfermedad”. *“Dicho de otro modo, la omnipresencia del sexo en la vida social, en el discurso público, en el “espectáculo” habría rematado, hablando psicoanalíticamente, en su propia desvalorización”.*¹⁶ De ahí que la mera desnudez que

¹⁴ *Ibidem.* p. 67.

¹⁵ *Ibidem.* p. 114.

¹⁶ *Ibidem.* p. 115.

en épocas pasadas era suficiente para desencadenar el deseo sexual, hoy sea sólo una trivial imagen, de las múltiples que nos asaltan a cada momento.

Actualmente la culpa ya no se considera de naturaleza moral (¿realmente sucede así?). El individuo contemporáneo se culpa por funcionar mal, ahora nos debemos a la supervisión continua de nuestro desempeño sexual: “¿Cuánto?, ¿Con qué intensidad?, ¿Con qué resultado?”

Los filmes pornográficos establecen las normas. La longitud del falo y las horas que debe durar la erección traumatizan a miles de hombres, las mujeres se preguntan porque no gozan igual o con la intensidad que leen en las revistas, de ahí que los psicoanalistas ahora forman parte de esa supuesta *salud sexual* a la que nos obliga la industria, así se forman nuestras falsas patologías y enfermedades contemporáneas.

Esta desviación hace sonreír. Sin embargo, sólo lleva al extremo la medicalización/cosificación de la sexualidad, inaugurada hace medio siglo por el informe Kinsey. Inscribe claramente el placer en el proyecto de salud perfecta, que Lucien Sfez describió no sólo como la gran utopía contemporánea, sino como una *ideología*. Una ideología tanto más totalitaria cuanto que haya en la economía de mercado un cliente providencial.¹⁷

O, ¿A qué se debe que las industrias farmacéuticas inviertan en investigaciones, relacionadas a las disfunciones sexuales, entre otras? Ello es, un campo de investigación altamente rentable, un mercado importantísimo.

Así, libres para “elegir” pero atados a estos modelos, vamos en la misma dirección unos tras otros, taladrados por la misma ilusión, envidiamos la sexualidad del otro, él otro envidia la nuestra. “Así, cada uno se imita, se copia febrilmente, en una zarabanda de deseos mediatizados, expuestos, cableados, tributarios de una misma servidumbre disimulada por los lemas permisivos.”¹⁸

¹⁷ *Ibidem*. p.131.

¹⁸ *Ibidem*. p.133.

Ese es el sujeto contemporáneo frente a su sexualidad, la Modernidad vino a proponer la apoteosis del individuo, su emancipación, esto representó las verdaderas conquistas de la Modernidad, misma que instó a los individuos a considerarse lo suficientemente sabios para dar término a las supersticiones del pasado, y poder hablar así de sus tiranías íntimas. Ficción al más puro estilo del cine de este género, parece ser que eso que alguna vez se llamó *El eterno retorno* nos acosa hasta el agotamiento, nos persigue, nos limita y nos obliga a buscar la salida de un tan consabido laberinto sin ésta, ante tales realidades no queda duda de una actual práctica erótica regulada, ya sea por la pandemia del SIDA, ya por la industria, o por las enfermedades psíquicas contemporáneas que representan a los posmodernos sicarios de nuestra sexualidad; que, como en los viejos tiempos, es censurada si escapa a lo permitido y rompe los interdictos. Así pues, el arte intenta ser un espacio que rompe las privaciones impuestas a nuestro cuerpo y a nuestra sexualidad, a través de imágenes se proponen prácticas eróticas, se deja volar la imaginación, que importa nada, mientras no nos percatemos que toda pintura es simulación.

Se ha citado en este subcapítulo, parte del pensamiento grecorromano que dio una definición del cuerpo asociada a lo que desde un punto de vista personal constituye un desprecio al mismo, tal como se puede comprender en los epígrafes anteriores. Es cierto también, que existió otra línea del pensamiento en éste período, que valoraba la materialidad del cuerpo y entendía el alma humana como materia. Basta recordar la teoría atomista adjudicada a Leucipo, así:

En el mundo de Leucipo no hay otra cosa que átomos, el vacío y el movimiento de los primeros en el segundo. Esta única fórmula contiene todo el radicalismo de un pensamiento que, o despide a los dioses, desprovistos de potencialidades espirituales, impide las pretensiones etéreas e inmortales de las almas – disueltas- y hace imposible la existencia de otros mundos más allá de éste, junto a él o en otros sitios, o bien transforma a los dioses, las almas, y los otros mundos en realidades tangibles, perceptibles, concretas y nada menos que inmanentes. Con esta única opción, simple clara y neta, Leucipo reduce los hombres a la realidad inmanente y a su única dimensión material. Esta fecha de

nacimiento de la filosofía coincide con la expulsión de los mitos, las fábulas y las religiones.¹⁹

Así, para Leucipo, *“los átomos se disponen de una manera determinada y producen simulacros. Los hay en cantidad infinita y, en asociaciones relativas a su forma, su orden y su distribución, constituyen la materia y la sustancia de toda realidad, sin excepción.”*²⁰

Leucipo inauguró con su teoría atomista, una línea de pensamiento filosófica hedonista, que más tarde Democrito, Hiparco, Anaxarco, Antifón, Aristipo, Diógenes y Epicuro, entre otros, nutrirán con sus reflexiones respecto a la materialidad del cuerpo, el placer, la alegría y el deseo; términos que sostienen al pensamiento hedonista/eudemonista. Pero no es esta línea del pensamiento relevante en este caso, ya que no fue sobre esta que se edificó el cristianismo y la identificación del cuerpo como lugar de interdicciones. Lamentablemente fue sobre el pensamiento de Platón y sus secuaces que se estableció la noción del cuerpo en el cristianismo, posteriormente, se ha ido modificando hasta nuestros días, pero en esencia no existen cambios radicales con respecto a la formulación platónica del cuerpo, que influye y rige todavía parte del pensamiento actual, al contrario, la concepción platónica del cuerpo se metamorfosea para establecer nuevas formulaciones que controlan el cuerpo desde otros campos como el capitalismo mediático, la medicina, la ciencia, la escuela, etcétera. Claro que la lectura sobre el pensamiento de Platón y sus seguidores, relacionada al cuerpo, se hace desde una visión actual, lo cual no niega sus terribles influencias en la construcción de la idea de cuerpo que hoy tenemos, desde cualquier disciplina que se le quiera definir.

Para continuar, cabe señalar que *“se tiene una sexualidad desde el siglo XVIII, un sexo desde el siglo XIX, antes sin duda se tenía una carne”*.²¹

Antes de seguir con las reflexiones entorno al cuerpo y su representación erótica en la pintura, es importante definir algunos términos como, sexo, sexualidad, erotismo y su

¹⁹ Onfray, Michel, *Las sabidurías de la antigüedad, Contrahistoria de la filosofía I*, Barcelona, Anagrama, 2007. p.46.

²⁰ *Ídem*.

²¹ Rodríguez, Magda, Rosa Ma., *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona, Anthropos, 2004. p.207.

relación con el cuerpo; así como la definición de cuerpo en la religión, la biología, la sociología y la antropología.

Baruch Spinoza, en un pasaje de su ética escribe con respecto al cuerpo:

Y el hecho es que nadie hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo, creo que una reivindicación de la libertad inmanente de los cuerpos gozosos no puede encontrar mejor campo experimental que el abierto por este aserto intelectual. Nadie sabe lo que puede un cuerpo: en contra de todo lo predicado por San Pablo y sus secuaces, el cuerpo no es una cárcel sino un límite de carne y sangre abierto a la experiencia soberana de la libertad en la que el temblor angustioso de lo íntimo se une a la fuerza desbordante de la materia.²²

Con esta referencia de lo que el cuerpo es para Spinoza, se afirma un materialismo puro y duro de las experiencias sexuales y eróticas a través y sólo posibles mediante el cuerpo, ello servirá de marco para comprender las siguientes definiciones que pertenecen únicamente a la experiencia corporal, así el cuerpo, *“es el espacio donde se plasma el erotismo, donde se manifiestan los sentidos, en donde se siente, se percibe y con el cual se ejerce el acto sexual física y subjetivamente.”*²³

La palabra **sexo** es ambigua y se define generalmente de dos maneras, una para distinguir entre macho y hembra, es decir, una categoría biológica de persona; y la otra para definir el acto sexual. Por otro lado, *“se cree que el “sexo” es una fuerza natural irresistible, un “imperativo biológico” misteriosamente ubicado en los genitales”*.²⁴ Su uso ambiguo se confunde con género, la distinción básica entre los términos de género y sexo, es que el primero refiere las construcciones socioculturales que se inscriben en los cuerpos de acuerdo con la percepción evidente de la diferencia sexual, el segundo habla de las diferencias y características anatómicas y fisiológicas que nos distinguen como hombre o mujer.

²² Onfray, *Op. cit.* p. 16.

²³ Rosales, Mendoza, Adriana, L, *Género, Cuerpo y Sexualidad*, Tesis doctoral, UNAM, 2003. p.40.

²⁴ Weekks, *Op. cit.* p. 18.

La hegemonía del discurso médico en el siglo XX estableció la idea de que si biológicamente hay dos sexos, la función primordial de los humanos es la de perpetuar la especie, ello sólo hace validas las relaciones entre hombres y mujeres, por tanto, lo “natural” es procrear y lo “normal” son las relaciones heterosexuales, en esta lógica, si sólo tenemos dos sexos, por tanto sólo tendríamos dos géneros, aunque no necesariamente es así,²⁵ ya que ¿De qué manera se explica o se entiende la homosexualidad? Se explica y se entiende como la identidad masculina de un cuerpo que posee el género femenino y viceversa. Alrededor de 1860 se inventa el término homosexualidad, y se identificaba al homosexual con un tipo específico de persona, caracterizado por sentimientos, una latencia y un trastorno psicosexual. Esta fue una de las primeras definiciones ofrecidas por los sexólogos, posteriormente y hasta nuestros días continúan los estudios sobre las particularidades de la homosexualidad, pero ello no es central para nuestro tema de investigación, así que será suficiente la descripción anterior para ubicarla en el amplio continente del ejercicio sexual y lo que la palabra puede significar.

*“Para Foucault, la **sexualidad** era una relación de elementos, una serie de prácticas y actividades que producen significados, un aparato social que tenía una historia, con raíces complejas en el pasado precristiano y cristiano, pero que logra una unidad conceptual moderna, con efectos modernos sólo en el mundo moderno”.*²⁶ También definió el término como un constructo histórico. El resultado de este enfoque histórico de la sexualidad, inaugura otros cauces para relacionar la sexualidad a otros fenómenos sociales.

Weeks entiende la sexualidad no como un fenómeno fundamentalmente natural, sino como un producto de fuerzas históricas y sociales; definición que en parte comparte con Foucault, vayamos a ello.

²⁵ Para definir el sexo existen cinco áreas fisiológicas de influencia: genes, hormonas, gónadas, órganos reproductivos internos (genitales), por lo que se han identificado al menos cinco sexos biológicos o “intersexos”. 1) Varones con dos testículos y un pene. 2) Mujeres con ovarios, útero y vagina.

3) Hermafroditas o *Hermis*: persona con un testículo y un ovario. 4) Hermafroditas masculinos o *merms*: personas con testículos pero con caracteres sexuales femeninos. 5) Hermafroditas femeninos o *ferms*: personas con ovarios, pero con características sexuales masculinas. Ver para este tema Marta Lamas, “Usos, dificultades, y posibilidades de la categoría género...” pp. 327-365.

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

La “sexualidad”, en mi opinión, es una “unidad ficticia”, que alguna vez no existió y que tal vez en un futuro no exista. Es un invento de la mente humana. Esto no significa que podamos simplemente ignorar el edificio masivo de sexualidad que nos envuelve. Se ha dicho que la “sexualidad no tiene la importancia que se le ha concedido en nuestra sociedad contemporánea [...] no existe como tal, porque la sexualidad no existe”. Aquí vemos una reducción al absurdo de un concepto valioso. Desde luego, la sexualidad existe como una presencia social palpable, que configura nuestra vida pública y personal. Sin embargo, considero que lo que definimos como “sexualidad” es una construcción histórica, que reúne una multitud de distintas posibilidades biológicas y mentales – identidad genérica, diferencias corporales, capacidades reproductivas, necesidades, deseos y fantasías- que no necesariamente deben estar vinculadas, y que en otras culturas no lo han estado.²⁷

De esta manera, los significados que se dan:

...a la sexualidad, se encuentran socialmente organizados, sostenidos a su vez por una variedad de lenguajes, que intentan decir lo que es el sexo, lo que debería ser y lo que podría ser. Los lenguajes existentes del sexo, insertos en tratados morales, leyes, prácticas educativas, teorías psicológicas, definiciones médicas, ritos sociales, ficción pornográfica o romántica, música popular y suposiciones de sentido común (la mayoría de las cuales están en desacuerdo entre sí) establecen el horizonte de lo posible. Todos aparecen como representaciones verdaderas de nuestros deseos y necesidades íntimas.²⁸

Entonces, la sexualidad es un fenómeno social, entre otras cosas, porque es histórico, cambiante y sólo definible en el contexto de una cultura. Desde el punto de vista de las ciencias sociales es un artefacto, y no me parece erróneo, ni siquiera exagerado, afirmar que la sexualidad es una de las manifestaciones humanas más “artificiales”, en el sentido de estar sujeta a convenciones culturales.²⁹

²⁷ *Ibidem.* p. 20.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Minello, *De las...* en Szasz y Lerner (comp.), *Sexualidades en México, Algunas...*, México, COLMEX, 1990. p.36.

La definición del término **erotismo** nos obliga a recurrir al pensamiento griego que dio existencia al Dios del amor conocido como Eros, de éste Dios existen dos derivaciones, un *Eros platónico* y un *Eros ligero*, es importante señalar el dualismo de éste Dios, ya que constituye dos formas de amar, tal como se revisó en epígrafes anteriores.

*“El deseo perturba la materia, el placer se propone restaurar un orden perdido.”*³⁰
¿Pueden existir mejores palabras para definir el término **erotismo**?, mejores no, más precisas, por supuesto.

Algunos sexólogos en la actualidad identifican el erotismo y la afectividad como dos términos totalmente distintos, incluso afirman que el erotismo no necesariamente implica el coito y que la práctica de la sexualidad muchas veces parece sinónimo de olvido, ya que comúnmente se olvida que el cuerpo humano posee otras terminaciones nerviosas, que pueden experimentarse para no limitar la sexualidad a lo puramente genital; esta apreciación abre la posibilidad para las relaciones entre personas del mismo sexo y amplía la misma en los heterosexuales. Cuando se piensa al orgasmo, como la finalidad de tener relaciones sexuales, se llega comúnmente a la frustración, porque la respuesta sexual humana se compone de una etapa de deseo, una etapa de excitación y a veces un orgasmo. El erotismo está relacionado también al autoconocimiento, algunos sexólogos recomiendan la autoerotización para descubrir el mapa erótico personal y compartirlo con la pareja, en la idea de crear relaciones sexuales más placenteras.

En el pensamiento de la poeta de Lesbos, Safo, tal como se refirió con anterioridad, encontramos la invitación a los juegos amorosos y a identificar el amor como una física de las emociones, así toda materialista, Safo habla de estremecimientos, sudores, fatigas corporales, fiebres, ello parece referir actos y prácticas eróticas.

De tal manera, el erotismo es deseo, pasión que experimenta el cuerpo humano, siempre en relación a otro cuerpo y lo lleva a cabo en la individualidad o con otra persona.

³⁰ Onfray, *Op. cit.* p.88.

Cuando nos referimos al deseo que experimenta un cuerpo en relación a otro cuerpo, podemos insertar parte de las tesis elaboradas en torno a una construcción del cuerpo humano que existe sólo a través de otro cuerpo que lo nombra, lo reconoce y por tanto le da existencia social. Recordemos también una diferenciación que hace Bataille con respecto al gasto de energía en su teoría de la Economía general, el autor del erotismo nos habla de dos tipos de gasto, el *productivo* y el *improductivo*. En el primero refiere que este gasto conduce al crecimiento, la expansión y acumulación de energía de los seres vivos. En el segundo nos habla de pérdida de energía, de la refutación de la necesidad y el sinsentido. Como es de suponerse, y según las normatividades impuestas al cuerpo humano identificado como individuo dentro de un contexto social, se considera *energía improductiva* la destinada a las prácticas eróticas.

Así se crea una domesticación social, política y mediática del cuerpo humano (individuo), a partir de la aparición del trabajo y la organización social, que hace al individuo dependiente de un sistema laboral entre otros, para cubrir necesidades de toda índole. Como dice Bataille: "*el hombre no es un animal, no tiene posibilidades de <<regresar>> a un estado pre-humano, pues su surgimiento es precisamente un punto de no retorno que se inicia con la aparición del trabajo.*"³¹ Siguiendo a Bataille:

En esto precisamente consiste el interdicto de la animalidad y de la muerte, es decir, en la prohibición del regreso a un estado de completa indistinción. Significa el establecimiento de lo humano y de la conciencia misma: la postulación de legalidades y órdenes, de lugares y prácticas, de formas de saber, todo ello basado en finalidades que se presentan como necesarias y que Bataille unifica en el principio del gasto productivo, de la conservación, de la postergación del goce y el placer en aras de la acumulación. Por su parte, el gasto improductivo atañe en la sociedad humana a una serie de prácticas como el erotismo, las construcciones suntuarias, el juego y lo sagrado.³²

Para terminar, y posteriormente ubicarnos en la definición del cuerpo desde varias disciplinas, revisemos el término *ipseidad* utilizado por Bataille, y que hace referencia a la composición casual de los seres,

³¹ Ortiz-Osés y Lanceros, *Diccionario de la existencia*, España, Akal, 2003. p. 194.

³² *ídem*

(...) las autoconciencias que somos, afirma Bataille, son efectos azarosos de combinaciones de fuerzas; los seres particulares se producen como este o aquel ente diferenciable de los demás, pero, por el mismo hecho de no ser más que la consecuencia de un determinado estado de fuerzas, no se puede hablar de que posean una autonomía que les permita existir aisladamente. Los seres particulares en tanto *ipseidades*, no son autosuficientes; no soy ni puedo ser autosuficiente porque en principio mi ser no surge de ninguna interioridad que me pertenezca: son los otros los que a cada instante me constituyen en lo que soy. El proceso que nos constituye se renueva a cada instante y no podemos hablar de que en algún momento de nuestra existencia, lo que somos haya sido determinado definitivamente.³³

Para concluir, diremos que el erotismo se presenta también como un *artefacto o manifestación humana artificial*, en el sentido de estar sujeto a convenciones culturales, en tanto que es un aspecto de la sexualidad, tal como sugieren algunos textos revisados de la compilación de Szasz y Lerner

Vayamos a la definición del cuerpo desde diferentes disciplinas, la Medicina y la Biología definen el cuerpo como *“una estructura global completa de un individuo con todos sus órganos.”*³⁴ En el seno de la filosofía cristiana se producen varias precisiones sobre la noción del cuerpo, que queda inscrito en el marco de una doctrina del pecado, la salvación y la vida eterna: en ese sentido, el cuerpo se asocia a las inclinaciones menos nobles del hombre (San Pablo escribe, << *sí vivís según la carne, moriréis; más si con el espíritu mortificáis las obras del cuerpo, viviréis*>>) pero, al mismo tiempo, está presente en las imágenes de la redención, originalmente concebida como resurrección de los cuerpos, en muchos casos el cuerpo esta pensado aquí, como “cuerpo espiritual” o “cuerpo glorioso”.

De éstas descripciones anteriores, partimos a una “sociología del cuerpo” y sus vertientes. El primer enfoque sostenido por la sociobiología, expone que el cuerpo es la base social y sobre la misma se apoyan el orden social y las normas; el segundo enfoque lo dio Foucault y otros como Edwin Goffman y Mary Douglas quienes elevan el

³³ *Ibidem.* p.198.

³⁴ André Jacob, *Diccionarios Akal, El universo filosófico*, España, 2004. p. 544.

cuerpo a un estado teórico, pero con el riesgo de perderlo según señala Schilling, como objeto empírico, tal como menciona Nelson Minello³⁵

En el mismo texto y a continuación, Minello señala la preocupación por sobrepasar la dualidad objeto empírico/objeto teórico, que es una distinción similar a la que se dio en la división iluminista cuerpo/alma, así, para integrar al estudio de la sexualidad un cuerpo unificado en el que, por una parte no sólo se reconozca al cuerpo como fenómeno biológico sino también la construcción bajo la influencia sociocultural externa y , por otro lado, se mantenga su aspecto teórico, abstracto, como la situación de un cuerpo empírico concreto. Mas adelante, Minello refiere que Foucault siguiendo a Nietzsche, destaca que, sobre el cuerpo se encuentra el estigma de los sucesos pasados, es en él donde nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores, se entrelazan y se expresan en el cuerpo, siendo esto coextensivo a lo social, así señala que cualquier práctica social es también, de una u otra forma, el empleo del cuerpo, ya que las prácticas corporales responden a tipos o modelos corporales establecidos, ligados a diferentes formas de vida³⁶ .

En el mismo texto se destaca la noción de cuerpo en Barthes, cito: *“el cuerpo humano no es un objeto eterno [sino] un cuerpo que ha sido verdaderamente sujetado y moldeado por la historia, las sociedades, los regímenes, las ideologías.”*

El antropólogo Carlos Aguado Vázquez concibe al cuerpo humano como:

... un organismo vivo constituido por una estructura físico-simbólica, que es capaz de producir y reproducir significados. Este proceso de producción de sentido implica una interacción continua del sujeto con otros cuerpos dentro de un tiempo espacio determinado. Esta definición de cuerpo apunta hacia un proceso típicamente humano: el proceso de identidad. Implica por ello la capacidad de

³⁵ Minello, Nelson, *De las sexualidades un intento de mirada sociológica*, en Szasz y Lerner, *Op. cit.* p.42

³⁶ Minello, *Op. cit.* p. 43.

reconocimiento de sí, a partir del otro, y el reconocimiento del otro a partir del sí-mismo.³⁷

Debemos destacar que el cuerpo humano ha sido objeto de diversas significaciones a través del tiempo, este proceso de significación y simbolización del cuerpo está íntimamente ligado al contexto social, cultural y al universo ideológico particular, como estructura para formar una identidad y en consecuencia para construirnos una imagen corporal propia, que tiene sus bases y diferencias dependiendo la raza, la cultura, la situación geó-política etcétera. De este modo el concepto de cuerpo varia en razón de cada una de estas particularidades, y según Aguado es una estructura simbólica, un producto cultural e histórico. En esto coinciden la mayoría de los teóricas/os que hemos aquí consultado, por tanto su estudio requiere un tratamiento que contemple el cambio y la cultura de referencia.

Entonces, el cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social; en variadas encrucijadas económicas, sociales, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales, según apunta Mari Luz Esteban.³⁸

Cabe señalar que el cuerpo ha recorrido la historia de la filosofía occidental como tema recurrente, sobre todo como un concepto inacabado, además de ser siempre y en cualquier época, aparejado, domesticado e institucionalizado. Pensemos un poco en las tecnologías de punta que han hecho del cuerpo un campo de experimentaciones con prácticas médicas y quirúrgicas tendientes a reificarlo totalmente. Los trasplantes de órganos, las implantaciones de órganos artificiales (piel, corazón, tendones, huesos etcétera), la conexión de las funciones orgánicas a sistemas autorregulados, prótesis y computadoras, han hecho del cuerpo una máquina superior. Y es que el cuerpo como organismo natural, se concibe en la actualidad como no apto para soportar los avatares de la vida actual y enfrentar las nuevas dinámicas y reclamos al mismo, que nuestra sociedad le impone.

³⁷ Aguado, Vazquez, J. Carlos, *Cuerpo humano e imagen corporal, Notas para una antropología de la corporeidad*, México, UNAM, 2004. p. .25.

³⁸ Esteban, Mari Luz, *Antropología del cuerpo, género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Ed. Bellaterra, 2004. p.54.

Aurel David observa a este respecto que las barreras biológicas caen unas a otras: los órganos, en concreto, se comportan como máquinas; son estandarizables e intercambiables con verdaderas máquinas [...] Hay que prever que otras partes de lo que creíamos que era lo humano se desagregarán y caerán en la materia. La vida se retira a un pontón cada vez más estrecho [...] Mientras el cuerpo era un mundo cerrado, en el que todas las partes se pertenecían, no se podía saber si se trataba de una unidad natural o de una propiedad muy fuerte [...] Se ha abierto al hombre y se le han quitado las vértebras. Se instala entonces una especie de análisis sustractivo: el hombre es un mundo cerrado, en el que todas las partes se pertenecen indisolublemente en el interior de un común milagro. Pero se trata del hombre menos la piel (transplantable), menos la sangre (donable), los huesos, el corazón, los riñones las neuronas, etc.³⁹

De ello devienen otros análisis y otras problemáticas con respecto a las tesis fenomenológicas como la de Merleau-Ponty, sobre la noción misma de propiedad corporal y de integridad de sí, que tienden a convertirse en fugitivas, puesto que es posible sustituir todo nuestro cuerpo con órganos estandarizados de recambio, así también la *ipseidad* del cuerpo corre el riesgo de convertirse en un mito, al poder ser la carne sustituida por objetos materiales como menciona este autor, *“El cuerpo participa así, como parcela diluida en la inmensidad numérica de otras parcelas, de una substancia común, especie de protoplasma universal cuyas metamorfosis son infinitas. Nuestro cuerpo no es más que un instante fugitivo, contingente, e incluso absurdo, en la evolución de la materia, una isla de vida entre miles de millones de otros cuerpos, vivos o muertos...”*⁴⁰

Vayamos a hacia otros puntos de la investigación en el siguiente capítulo, para más tarde en el capítulo tres de esta tesis, abordar las definiciones y las nociones del cuerpo y su relación con la obra pictórica que comprende la parte práctica de ésta investigación.

³⁹ Diccionarios Akal, El Universo..., *Op. cit.* p.548.

⁴⁰ *Ibidem*, p.552.

1.2 El cuerpo humano como motivo iconográfico en la pintura

Pintar el cuerpo significa, hacer visible múltiples referencias de él, significa también exponerlo a la mirada de otros, simularlo y establecer con él un campo de referencia que relate la complejidad del mismo. El cuerpo es ante todo, lo que nos coloca fuera de nuestra interioridad, en tanto que el individuo está fuera de sí, sólo a través de su cuerpo; con ello, nos exponemos a la mirada del otro y el otro se expone a nuestra mirada. La pintura hace posible la aparición del cuerpo desnudo legitimado, la referencia social y cultural de este ante nuestros ojos.

Comprender el cuerpo en tanto que exterioridad, ha revelado y revela en nuestros días un altísimo complejo de estructuras con respecto a pensarse a sí mismo, en relación al aspecto material que implica nuestro cuerpo. De este modo, presenciamos una desconexión del individuo frente a su cuerpo y en consecuencia, frente al de los otros; nos atenemos en mucho a lo que se nos dice del cuerpo, antes mediante imágenes pictóricas y para el momento actual mediáticas; de ahí que, el resultado nos lleva a pensar que no hemos entendido nuestro cuerpo, porque nunca hemos roto la interdicción impuesta al simple hecho de mirarlo, reflexionarlo, explorarlo, en resumen, saber de él.

Desde siempre, las referencias del cuerpo han sido en parte posibilitadas por la pintura (no olvidemos que las imágenes forman parte de la educación, aún en nuestra época)

así que, la presencia del cuerpo como referencia, contenido, huella, reflexión, es innegable dentro de todo arte. En todos los períodos del arte, contemplamos el esfuerzo de los artistas por investigar la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades inherentes de lo humano; y, aunque ello aparece como argumentación de muchas propuestas artísticas en la actualidad, no supone que en los períodos que nos anteceden, no existieran dichas preocupaciones; simplemente no eran éstas los motivos que inducían a la representación del cuerpo dentro de la pintura o el arte en general.

Así, una de las primeras batallas que tuvo que librar la pintura fue la representación precisa del objeto, para este caso del cuerpo. De esta manera la capacidad de los artistas quedaba probada en su virtud para imitar, aunque ello implicó una idealización, una divinización del cuerpo; es decir, la formación de un cuerpo irreal. Observamos que a lo largo de la historia de Occidente, se establece un constructo, un imaginario nutrido de representaciones del cuerpo humano ingrávito, volátil y mágico que habita en el cielo, espacio por demás impreciso. Ante todo, estas manifestaciones pictóricas daban cuenta de las divinidades y sus séquitos asexuados, seres, definitivamente superiores a los personajes grávidos y sexuados que habitan la tierra; con ello, Occidente estableció el cielo como uno de los espacios más simbólicos, este se destinó a la vida eterna que compartirían los seres humanos junto a las divinidades, en premio a la obediencia que sostuvieron en su espacio-tiempo terrenal, vastas pinturas dan cuenta de ello, no tenemos que citarlas.

Una vez que los avances de la ciencia ofrecieron referencias más precisas de este espacio confinado a la divinidad y a la vida eterna (como si antes de la aparición de la ciencia, no hubieran existido mentes brillantes, que cuestionarían dicho espacio), cae el mito y en consecuencia se obliga a proponer un discurso que haga referencia más exacta del cuerpo con respecto a su materialidad; aunque ello, no implicó la eliminación de dichas representaciones ni la desmitificación del discurso; claro está, que algunas dudas quedaron sembradas en el pensamiento colectivo, con todo y que los discursos del cristianismo gocen aún de credibilidad entre sus feligreses.

En la Modernidad, un estallido de nuevas preocupaciones y un sentido de enaltecimiento del individuo volcaron en otras: las representaciones del cuerpo hasta su

problematización en el período posmoderno. El cuerpo proteico del arte posmoderno nos muestra una preocupación sobre lo corpóreo, es decir, el individuo se enfrenta a sí mismo y se da cuenta que se desconoce tanto como en otros períodos, o quizá aún más. Las posibilidades que otorga la tecnología serán importantísimas dentro de este nuevo momento de representación-presentación del cuerpo, damos cuenta con ello de que el cuerpo es ahora utilizado no sólo para su representación, sino como soporte, lienzo, pincel, marco y referencia. Con ello se inaugura un nuevo y vasto campo de propuestas que parten del cuerpo mismo para hablar de él, se le convierte en instrumento de denuncia, en campo de exploraciones, de investigaciones, modificaciones, alteraciones y se le somete a nuevos interdictos carnales, se vive un período de resistencias y fragmentaciones que aún no se sabe como superar.

Efectivamente, la visualización del cuerpo como soporte constituye una empresa propia de un período como el posmoderno que, como indica Amelia Jones, reaccionó, virulentamente, contra la represión a la que el modernismo había sometido lo corporal. Pero necesario es subrayar que este “acceso a la mirada” que distingue al cuerpo posmoderno no es concebible sino por medio de un *desacomodo psicológico* que implica la invocación de todas aquellas experiencias, recuerdos, pensamientos... que habían permanecido ocultos tras las trincheras de la *normalidad*__ o lo que es igual, del “cuerpo instrumental” __.⁴¹

Con ello, asistimos al sometimiento del cuerpo a experiencias límite, el performance y el body art dan perfectamente cuenta de ello, así pues, tal como señalan algunos críticos, pasamos de la veneración del cuerpo a su profanación.

La problemática del arte actual comprende varios aspectos, muchos derivan de las posturas que adoptan los críticos de arte; en lo que corresponde a la pintura, algunos de ellos intentan establecer que tan oportuno resultó *el retorno de la pintura*, en un momento que parecía estar eliminada del campo de las artes visuales.

Desde los años sesenta, comienzan a surgir diversas posturas artísticas, orientadas al proceso de desmaterialización de la obra de arte; una de éstas es el arte procesual, en

⁴¹ Citada en: Cruz y Cortés (comps.) *Cartografías del cuerpo*, En *Cartografías del cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CendeaC, Serie Seminarios 4, 2004. p. 17.

donde el proceso de trabajo se manifiesta como el objeto artístico en sí mismo. Posterior a este evento lo que se observa en las galerías y museos de arte, son piezas que nada tienen que ver con la pintura o que hacen poca referencia a ésta; siendo así, que para los comienzos de los años ochenta, cuando presentan los neoexpresionistas alemanes y los artistas de la transvanguardia italiana, piezas que muestran la recuperación de la pintura, sumada al retorno de la figuración; los críticos de arte emiten sus puntos de vista, tanto los neoexpresionistas como los artistas de la transvanguardia se verán atacados y defendidos por sus críticos. En suma, la última crisis que sufre la pintura será precisamente la de su *retorno*, aunado a ello habrán de resolverse también las problemáticas con respecto al cuerpo y su representación.

Si bien, la pintura regresa después de haber sufrido cierto exilio de las salas de arte, se podría decir que este retorno se materializa por la necesidad de recuperar ciertos signos de identidad en el caso de los neoexpresionistas, y por un sentido de recuperación de la subjetividad propia de actitudes vanguardistas como es el caso de Balthus y algunos pintores italianos de la transvanguardia, sin olvidar que la ratificación de los valores tradicionales se muestra como uno de los rasgos característicos en la época de los ochentas, síntoma que Benjamín Buchloh califica como regresión.

El nuevo espíritu en la pintura, los nuevos fauces, Naive Nouveau, Il Nuove Nuove, la nueva ola italiana son algunas de las etiquetas que se han encasquetado a exposiciones recientes de retrógrado arte contemporáneo (como si el prefijo *neo* no significara la restauración de formas preexistentes). En este sentido, resulta significativo que el neoexpresionismo alemán que tantos aplausos ha merecido recientemente en Europa (sin duda tendrá un recibimiento similar en Norteamérica), se haya desarrollado en la periferia del mundo del arte alemán al menos durante los últimos veinte años. Su <<novedad>> consiste precisamente en su actual disponibilidad histórica, no en ninguna clase de autentica innovación de la práctica artística.⁴²

La anterior cita de Benjamín Buchloh, invita a una breve reflexión; si bien observamos; el período posmoderno se caracteriza por la reiterada toma de préstamos, transferencias,

⁴² Buchloh, Benjamín *Figuras de autoridad, claves de la regresión...*, En Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad...*, Madrid, Akal, 2001. p. 118.

citas y apropiaciones de discursos provenientes de un pasado rico en innovaciones. Entonces, ¿Por qué a la pintura se le cuestiona y se le exhorta a mantenerse al margen de dichos conceptos y no se considera genuino que haga uso de éstos, que los experimente y los practique? Así, el retorno de la pintura en este sentido es auténtico, en cuanto a los objetivos y propuestas del discurso artístico posmoderno, que como propuesta observa la reiterada toma de referencias del pasado, así el regreso a lo nacional y la supuesta naturalidad del gesto, son de igual manera válidos, en cuanto que hacen referencia al pasado, con un lenguaje del presente.

*“En pocas palabras, los artistas están pintando de nuevo, la pintura se ha convertido para ellos en algo vital, y esta nueva conciencia del significado contemporáneo de la mas antigua forma de su arte puede palpase en todos los ambientes en los que se hace arte”,*⁴³ los siguientes renglones de esta cita, hacen referencia a un nuevo momento en el que intervienen visiones relacionadas a cómo se ve el artista así mismo con respecto al mundo que lo circunda, ya que a partir de los años sesenta la experiencia artística se recrea en nuevos parámetros que pasan de lo objetivo a lo subjetivo en los años ochenta; estos cambios tienen que ver con una serie de eventos que cambian las percepciones del artista; y esto en gran medida se debe a que la sociedad, su economía y su política se transforman y con estas transformaciones la postura de los artistas también se ve alterada.

Nos hallamos ante un arte que nos habla de sus relaciones y de sus mundos personales. No cabe duda que se trata de una necesidad de desbordar los límites del arte y que se adentra en todas las esferas de la sociedad: de la necesidad de hablar de uno mismo, de expresar nuestras apetencias y nuestros temores, de reaccionar frente a la vida cotidiana; de reactivar en suma, zonas de la experiencia largo tiempo aletargadas. En todas partes se observan signos de afianzamiento de un renovado interés por el sentido de la intimidad, signos que en el arte se expresan en formas sumamente subjetivas.⁴⁴

⁴³ Joachimides, Christo, *Un nuevo espíritu en la pintura...*, en Guasch, Anna Maria, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000. p. 13.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 14.

Así pues, ante la última crisis ya superada de la pintura, habremos de centrarnos en las últimas referencias del cuerpo humano como motivo iconográfico dentro de esta disciplina. Cabe recordar que, *“la figuración es un recurso que hace posible el contenido, que por supuesto estará formalizado hasta cierto punto. Y lo que dice la figuración más allá del pretexto que es el motivo pintado, es justamente el sentido. Ahí es donde se desvanecen los códigos y las convenciones lingüísticas del arte, y donde se atraviesa la frontera de éste con la geografía personal del autor”*.⁴⁵

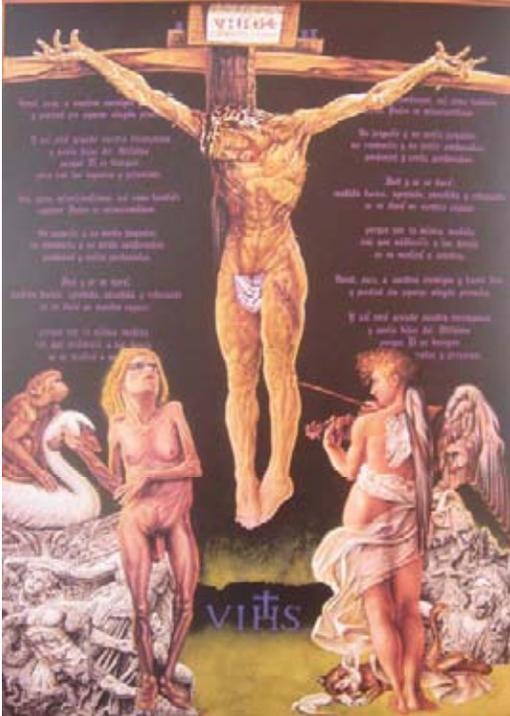
Desde la recuperación de la pintura en los años ochenta, no pocos son los pintores que retoman nuevamente el cuerpo como motivo iconográfico de representación en esta disciplina; se puede convocar aquí una larga lista de pintores para ejemplificar con ello, que el retorno de la pintura trae consigo el retorno del cuerpo al lienzo, como temática.

El cuerpo representado del arte posmoderno, se evoca en parte desde el mito, como es el caso de algunas de las piezas del pintor mexicano Daniel Lezama, en otros artistas observamos la presencia del cuerpo desde problemáticas sociales y de salud, tal es el caso de uno de los integrantes del taller de documentación visual (TDV) Antonio Salazar, que a través de su posición hiperrealista hace constantes citas al SIDA y su prevención, estas piezas caracterizadas principalmente por sus referencias homosexuales, cumplen la función de informar al individuo sobre una de las enfermedades que como se describió en el subcapítulo anterior, representan un problema moral neoconservador, que estigmatizó y castigó a los individuos considerados desobedientes sexualmente. Otros integrantes del taller de documentación visual, referirán mediante su pintura las herencias culturales que prevalecen en su obra con todo y que desde la modernidad se consideran rebasadas.

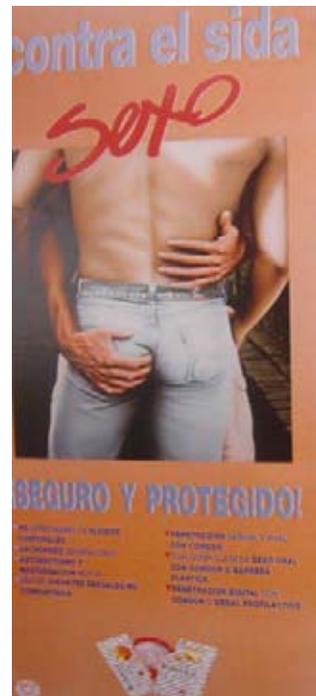
Y si bien se sigue citando al cuerpo como motivo iconográfico en el lienzo, al SIDA como peste, a la homosexualidad como causa de esta enfermedad, a la enfermedad como castigo, a la violencia como causa y consecuencia de quién sabe que pecado, a todo tipo de violaciones al cuerpo ¿Será porque todo ello no ha sido superado?, mucho queda por

⁴⁵ Castillo, Erik, *El arte peregrino de la pintura*, En Daniel Lezama, *Obra seleccionada 1997-2000*. México, Editado por Museo de la ciudad de Santiago, Querétaro, Qro. 2000. p. 33.

decir todavía, no hemos superado los principales interdictos; y estos, ya no sólo son los impuestos a la carne.



TDV, *El Santo señor del sidario*.



TDV

1.3 Cuerpo femenino y erotismo presente en la pintura contemporánea y actual

Cuerpo gozoso, provocativo, evocador de las prácticas sexuales femeninas, de la voluptuosidad que se ofrece a la mirada de un espectador adolescente, tal es la narrativa de la pintura realizada por Erik Fischl, *Bad Boy* de 1981.



Erik Fischl, *Bad Boy*, 1981.

Cristian Schad por su lado, nos presenta cuerpos femeninos erotizados, en su pintura *Girlfriends* de 1930, pinta y con ello narra las experiencias sexuales entre dos chicas de mirada ausente y suaves festejos al clítoris, evocación de goce carnal. O la obra de Gustav Klimt *Sitting Semi-nude with Closed Eyes* realizada en 1913, que representa a través del cuerpo femenino, una de las practicas más condenadas por el paganismo y el cristianismo: el onanismo, acto que presenta a través de la pintura el goce de sí misma en la intimidad, las horas de soledad destinadas al placer; en esta misma tesitura Rene Magritte presenta su pintura titulada *The Pebble* 1948; ajeno a toda culpa, el cuerpo femenino se muestra en la intimidad que celebra la materialidad del cuerpo, la posibilidad de gozarse y explorarse así misma.

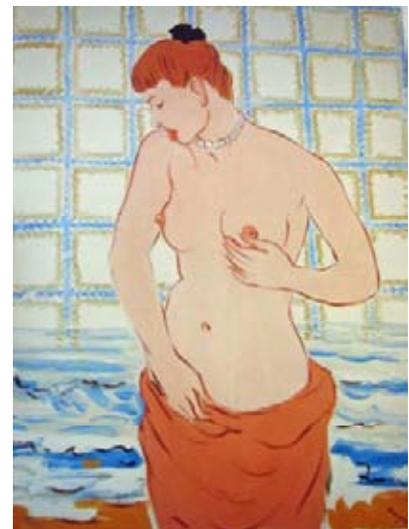


Cristian Schad, *Girlfriends*, 1930.



Gustav Klimt, *Sitting Semi-nude*, 1913.

Réne Magritte, *The Pebble*, 1948.



En estos espacios pictóricos en donde aparece el cuerpo femenino, el sexo ha dejado de ser un espanto y se practica al estilo del *Eros Ligero*, todo tipo de prácticas eróticas dentro de la pintura actual aparecen en forma de celebración, basta mirar la pintura de Günter Brus titulada *Milky* de 1970 o la de Pierre Klossowsky *Mr. De Max and Miss Glissant in the roles of Diana and Actaeon*, 1973, piezas que ofrecen a la mirada, viejas

formas de conseguir placer, cuerpos que se tocan así mismos, que se rozan con los animales en una liviandad que sólo se consigue a través del recurso de la soledad.



Günter Brus, *Milky*, 1970.
1973



P. Klossowski *Mr. De Max and Miss Glissant...*

Estas piezas expuestas al ojo común, van más allá de la provocación, legitimadas por el espacio de la galería o el museo, mucho tienen que ver con los deseos ocultos de ambos géneros humanos ¿Qué mirada no goza en la contemplación de una escena erótica, quién dice yo, sustrae la mirada y se contiene?

A nuestra sociedad no le sorprende una representación del cuerpo femenino erótico y la desnudez que implica el mismo, ello observa otras connotaciones dentro de nuestro momento histórico; las imágenes pictóricas referentes al cuerpo erótico femenino, son constantes dentro de la pintura de nuestro tiempo, el erotismo recurrente y manifestado a través del cuerpo femenino, hoy en nuestros días se expone en el museo o la galería con absoluta libertad, aunque como es sabido por todos, toda obra, es susceptible de censura. Él pintor y la pintora posmoderna no observan privaciones para presentarnos mediante sus pinturas, una basta cantidad de escenas eróticas; lo mismo sucede en el teatro, el performance y en cualquier otro espacio confinado al arte.

En la pintura actual podemos encontrar múltiples representaciones del cuerpo erótico femenino, ello no insta a creer que se ejerce la sexualidad libre de toda culpa, al menos no para todos; estas imágenes y prácticas pictóricas permitidas, simulan un espacio de libertad al cuerpo, o bien representan una invitación al goce carnal. Asumir por ello, que el cuerpo posmoderno se ha destinado con libertad a la voluptuosidad, sería erróneo, recordemos tal como se ha descrito en los apartados anteriores a este subcapítulo, que son otras las interdicciones actuales que controlan el cuerpo, asunto por demás lamentable.

Así, el cuerpo femenino en su descripción erótica dentro de la pintura de hoy, señala también otros aspectos relacionados a las problemáticas de nuestra histórica sociedad frente a su sexualidad, encontramos también cuerpos sociales que si bien se presentan desnudos a la mirada del espectador, relatan otros aspectos en la materialidad de la carne, como ejemplo podemos citar la obra del pintor mexicano Daniel Lezama, artista que acude recurrentemente al mito, para ofrecernos otras lecturas del cuerpo femenino desnudo.

Contemplo *Muchachas de Chimalhuacán*. Una niña y una mujer desnuda en un paraje son la quintaesencia de la soledad, y son la literatura de las formas que sólo se explican si se contemplan. La mirada de uno de estos seres se abisma en un punto determinado, allí donde se pierden y se hayan las explicaciones, y es en vano interpretar porque la pintura es aquello que continua luego que se extinguieron las exégesis.⁴⁶

Así pues, los cuerpos femeninos y desnudos de Daniel Lezama connotan otros aspectos, el artista recurre a la mimesis en sus representaciones, ello no es motivo de descrédito a sus vastas cualidades pictóricas, al contrario, este artista se sirve de la imitación, para acentuar en los rostros femeninos mediante la pincelada, los recovecos de la psique femenina, sus dolores, sus sufrimientos, goces y experiencias; en pocas palabras todo aquello que constituye la identidad de mujeres correspondientes a un escalón social bajo, mujeres indígenas, mujeres que siguen sometidas al poder masculino, mujeres que como observamos en la pintura *La derrota del guerrillero*, cumplen su papel

⁴⁶ Monsivais, Carlos, en *Daniel Lezama, Op. cit.* p. 13

histórico o mejor dicho histérico. Lezama adereza estas escenas con universos extrapictóricos tales como el mito y la Leyenda, eso refiere Erik Castillo en los análisis que de la obra de este pintor realiza, en el catálogo que recopila la obra realizada por Daniel Lezama entre 1997 y el 2000, a fin de cuentas, imágenes todas significantes.

Desde la revolución industrial se perfila una crisis en el tema de la contemplación, el individuo que viaja a la velocidad del tren, mira también a esta velocidad; las transformaciones que se suceden serán vastas, los individuos se ven obligados a dejar de lado aquellos espacios-tiempo contemplativos, para habituarse a la mirada rápida, a echar un vistazo. Con ello se modifica la percepción sobre todo de la pintura, ya que ésta requiere del tiempo para su contemplación. Con dichas modificaciones impuestas ya por la velocidad, ya por los nuevos reclamos al individuo del siglo XIX, aparece también la preocupación de algunos artistas que pretenden adecuar su obra a esta nueva forma de mirar. Pero la pintura de Daniel Lezama, así como la de otros artistas contemporáneos a él, sigue convocando la mirada contemplativa, la mirada que se detiene a todo goce otorgado a través del pincel, tanto como de nuevas herramientas, ofrecidas a la mano del pintor.

A este llamado de la contemplación, asiste la obra pictórica de Rocío Caballero (México, DF, 1964), obra que se distingue sobre todo por su carácter figurativo. Esta pintora nos ofrece piezas, en donde se citan cuerpos femeninos de sexos expuestos e imágenes volátiles, *Dulce y profana*, pieza hecha en 1999, da cuenta de ello. Otras piezas de esta artista como *Los fetiches del coleccionista de 2001*, muestran el amplio imaginario de las escenas eróticas que habitan las pinturas de Rocío Caballero, ejecutadas con gran destreza técnica, expresan la necesidad que los artistas tienen por seguir hablando del cuerpo, por seguir representándolo ya sea desde la figuración o la abstracción.



Daniel Lezama, *Muchachas de Chimalhuacán*.

Capítulo 2

El cuerpo humano, el cuerpo femenino y el cuerpo erótico en el arte, reflexiones de tres obras de Balthus

2.1 El cuerpo humano

Hablar del cuerpo humano no sólo refiere el estudio de una serie de características biológicas para su definición, el cuerpo observa dos ámbitos que lo constituyen como unidad biológica, el primero de éstos, su interior, compuesto de una cierta cantidad de sangre, órganos vitales, musculaturas, huesos, agua y todo aquello que encierra su construcción anatómica; el segundo, el revestimiento nombrado piel, que permite a éste, junto con la genética, dar al cuerpo un exterior y una apariencia física determinada; misma, que utiliza para sus relaciones con el mundo y que lo diferencia de otros cuerpos existentes, cercanos y lejanos, y que sólo con algunos de ellos, durante toda su vida creará relaciones, para constituirse como sujeto social.

Se ha definido biológicamente al cuerpo humano de breve manera en el epígrafe anterior, partimos de su interior tanto como de su exterior, lo que como se mencionó anteriormente lo constituye sujeto social, para convertirlo en campo de investigación, así como de experimentación de diversas disciplinas, como son las médicas, las científicas, las sociales y las económicas, entrecruzándose unas con otras hasta las artísticas, que son las que aquí nos ocupan.

Históricamente, el cuerpo humano ha sido tema predilecto en diversas disciplinas del arte para su representación y presentación. Quizá, porque al cuerpo debemos nuestra referencia inmediata con el mundo, también porque mediante éste, ejercemos nuestras relaciones sociales ya que contribuye como medio de percepción, recepción e interacción con la realidad; misma que moldeamos de manera individual a través del pensamiento, el cual funciona como herramienta para producir y transmitir la experiencia intelectual, emocional y creativa; siendo así nuestro cuerpo indispensable para cada una de nuestras acciones y relaciones naturales con el mundo, con la realidad común y la propia; siendo imposible en estos términos prescindir de él.

Durante la experiencia que nombramos vida y a través del cuerpo, reconocemos el tiempo, el espacio y los lugares que ocupamos, así como; nuestro individual contacto con la vida, la realidad y el mundo al que pertenecemos, y al cual pertenece toda aquella experiencia vital que ocurra durante nuestro trayecto en él, y con el cuerpo.

No obstante las palabras anteriores, el cuerpo no ha sido valorado en su totalidad, expuesto a transgresiones de diversas índoles se ha concluido en un respeto nulo hacía éste, ya sea por nosotros mismos o por otros, aquellos que dictan y someten el cuerpo a ciertas convenciones sociales, morales, económicas, políticas, culturales y sexuales; mismas que han permanecido y se transforman a través de la historia de la humanidad y sugieren, que al parecer, los seres humanos no hemos sido conscientes de la importancia de nuestro cuerpo íntegro, aquel que una vez que tomamos una posición ante algo, se constituye como individuo; así, el cuerpo es también campo de negociación, se transforma con el envejecimiento, integra, repele, observa características únicas e irrepetibles en las diferentes etapas que atraviesa desde su nacimiento hasta su muerte.

Todo cuerpo pertenece a una época y a una cultura, en esta medida el cuerpo adquiere un carácter histórico y sociológico, que será modelado por el sistema político al que pertenece, *“Michel Foucault ha explicado la relevancia del control del cuerpo en la historia moderna del control político, la forma en que las diversas modalidades de ejercicio del poder producen representaciones sociales del cuerpo capaces de disciplinarlo”*.⁴⁷

Bajo dicha circunstancia los diferentes períodos que han marcado la historia de la humanidad, observan para el cuerpo ciertas normas y reglamentaciones ineludibles al mismo; en el siglo XIII, el cuerpo fue territorio de sufrimiento y dolor, basta asomarnos a

⁴⁷ Citado por, Mejía, Ivan, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*,. México, UNAM-ENAP, 2005. p. 2.

la iconografía religiosa que se desarrolló en la pintura de esa época; ejemplo de ello se precisa en la pintura anónima del siglo XIII, titulada *Ecce Homo*⁴⁸.



Anónimo, *Ecce, Homo*.

Recordemos que las imágenes en dicho período formaban parte de la educación social, ya que se consideraba que el conocimiento intelectual, impartido a través del texto era poco comprensible, además de inaccesible a la sociedad económicamente pobre.

Posteriormente, el cuerpo capaz de realizar trabajo físico, se convierte en el siglo XIX, en un cuerpo que puede ser educado, formado, corregido y sometido al capitalismo industrial, hasta que entre el Renacimiento y las diferentes vanguardias de comienzos del siglo XX, se esboza la contrapartida a dicha condición; aunque no debemos olvidar que la utilización del cuerpo como objeto de producción para el capitalismo industrial, prolonga su obra hasta nuestros días, para lo cual, cuenta con innumerables estrategias que han sido desarrolladas para, y como continuadoras del control del cuerpo.

⁴⁸ Varios autores, *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*, México, MUNAL-CONACULTA, 1998. p. 24.

Más o menos han quedado establecidas las bases que con el arribo de la modernidad se consolidaron, estas son, la concepción y producción de un cuerpo útil y disciplinado; otras reflexiones y construcciones en torno al cuerpo serán desarrolladas para transformar los usos del mismo; el cual en nuestros días y como explica hábilmente Iván Mejía, en el libro citado con anterioridad, el cuerpo humano pasa a una fase que lo sitúa en lo posthumano, fase que explora los territorios de la tecnología y se sirve de ésta, como propuesta artística, científica, etc.

Revisemos estas propuestas artísticas actuales, que se desarrollan hacia la apoteosis del cuerpo poshumano; en donde el cuerpo humano pierde importancia como motivo iconográfico, para convertirse en soporte y material de algunas expresiones artísticas contemporáneas, antes una no breve cita; pero necesaria, para contextualizarnos en la situación actual, que ofrecen los artistas de nuestro tiempo.

Con el arribo del capitalismo informacional asistimos en las últimas décadas a la aparición de un imaginario del cuerpo que, acorde con las declaraciones funerarias y finalistas del sujeto, del arte, de la historia -y de un largo etcétera-, se articula en torno a la idea de un supuesto o deseado fin de lo humano. Diseminada en la cultura popular como cibercultura y explorada también en el arte corporal actual, la idea de posthumano quiere significar el universo de posibilidades que la tecnología ofrece a un cuerpo que, en la unión de la carne y el metal, promete una renovación radical de la experiencia subjetiva del mundo y de la vida. En estrecha relación con un sistema simbólico que encuentra sus referentes en la cultura de los aparatos, los artistas del body art contribuyen a la creación de una estética de la prótesis en la que el cuerpo humano se convierte en un objeto de diseño, en una estructura susceptible de ser controlada y modificada tecnológicamente, acariciando, así, las posibilidades de realización de una de las caras más oscuras de la idea moderna de progreso.⁴⁹

Cabe citar algunos ejemplos por medio de los cuales podamos tener una referencia más precisa acerca del párrafo anterior.

Como se menciona en el prólogo al texto de Iván Mejía, se experimenta en el campo del arte, a partir de los años 70 y a través de búsquedas, psicológicas, cinéticas, arqueológicas y fenomenológicas; partiendo desde el Body Art y el arte corporal,

⁴⁹ Mejía, Iván, *Op.cit.* p. 2.

movimientos que convirtieron al cuerpo en territorio de múltiples y diversas intervenciones, para llamar la atención sobre la condición y la experiencia humana, haciendo lugar de referencias sociales y culturales, al cuerpo.

Posteriormente con la llegada del capitalismo mediático; otras, y muy diversas serán, las propuestas y reflexiones que en torno al cuerpo y su relación con el arte, enfrentaremos.

Basta para ello, revisar el trabajo de artistas como Orlan, quién a través de diversas cirugías paraestéticas ha ido modificando su apariencia física, con la intención de “cambiar” y luchar contra la genética y Dios; argumento que ofrece como marco y justificación de su obra, así, esta artista convierte su cuerpo en soporte de la experiencia estética, acto que sin la intervención de la tecnología, ni siquiera podría ser imaginado, mucho menos posible; dentro de este conjunto de propuestas encontramos a Denis Avner y a Michael Jackson, por mencionar algunos.



Orlan



Michael Jackson



Denis Avner.

Otros artistas hacen de su cuerpo enfermo campo de propuestas y experimentaciones artísticas; tal es el caso de Bob Flanagan, quién utiliza su cuerpo y establece un discurso a partir de su enfermedad, con la intención de denunciar a la institución médica, misma que busca controlar el cuerpo desde su particular perversión, desarraigándolo de su carácter espiritual, y poniéndolo en la posición de objeto de experimentación e investigación científica.



Bob Flanagan, "Una escena de *Sick, the store of performance artist and self mutilador*"

Aún hay más, si revisamos las diversas acciones que diseñan y rediseñan el cuerpo, con aditamentos, prótesis e incluso, creando programas de cómputo, para proveer al cuerpo sensaciones destinadas y sólo posibles hasta hoy, mediante el contacto humano; experimentaciones que de continuar y llegar a feliz término, lograrán hacernos prescindir de dicho contacto, incluso quizá de nuestro cuerpo para múltiples actividades; ya desde la aparición del control remoto, asistimos a una sustitución de actividades y movimientos, que no tiene que realizarlas el cuerpo completo, si no, que éstas se realizan a partir de un solo movimiento.

Ante esta situación caben muchas posibilidades que ya experimentan algunos hombres de ciencia con implantes al cuerpo, como es el caso del científico Kevin Harwick, quién pretende volverse uno con su computadora, a este hombre, su colega el Dr. George Boulos, le implanto en 1998 una astilla de silicio, posibilitando con ello; la supervisión de todos sus movimientos a través de la computadora.



K. Harwick, *"Cibernetical Implant 1"*



k. Harwick, *Cyborg 2.0, 2002.*

Poco a poco se va disolviendo en el entorno, al parecer ya la vieja disputa entre materia y espíritu, ahora nos enfrentamos a una disputa desorientadora del hombre con su propio cuerpo, como señala Iván Mejía y para la cual se encuentra ya un término, "cuerpo" no biológico, y que se puede indagar en una rama de lo poshumano, llamada transhumano; concepto que se define de la siguiente manera: *"Movimiento intelectual y*

cultural que afirma la posibilidad y el deseo de alterar fundamentalmente la condición humana, por medio de la tecnología".⁵⁰

Dentro del presente subcapítulo se ha intentado definir al cuerpo humano y los diferentes modos, en que el mismo, ha sido abordado por el arte, así como su presentación por medio de la intervención tecnológica, ¿Qué probabilidades de éxito se encuentran, qué desatará en la construcción de las nuevas sociedades, cuáles serán sus implicaciones, cómo se desarrollarán éstas ante la modificación del cuerpo mediante la tecnología? No lo sabemos, si a caso, sólo podemos imaginarlo y por este simple hecho, realizarlo.

Una vez señalada en párrafos anteriores, la semblanza del cuerpo en el arte, pasaremos a otro apartado, que permitirá, ir perfilando la presente investigación a su origen, que es la del cuerpo erótico como motivo iconográfico en la pintura.

⁵⁰ *Ibidem.* p. 152.

02.2 El cuerpo femenino

¿Qué es un cuerpo femenino, cuáles son sus diferencias con el masculino?, en términos físicos y biológicos, es una diferencia exclusivamente de género.

Si volteamos la mirada hacia lo que socialmente encontramos por definición del cuerpo femenino (o mujer), observaremos una serie, no de definiciones, sino de descripciones o catalogaciones acerca del cuerpo femenino (del ser mujer), mayoritariamente desde la contemplación masculina; no en vano la lucha del feminismo y sus logros, por eliminar terminologías ociosas, manipuladoras, incluso poco reales, acerca de los significados del cuerpo femenino. Siendo así; que, dentro del arte en la representación del cuerpo femenino, predomine la visión masculina hasta nuestro tiempo. Discurso que se plantea en la obra de Linda Nead, titulada: *El Desnudo Femenino*, y de la cual se citarán diversos párrafos, para acercarnos a nuestro tema de estudio; el del cuerpo femenino y su representación en la pintura.

Nead establece un debate desde cierta postura feminista; de cómo la construcción social desde la masculinidad, representa al cuerpo femenino en la pintura y de cómo las propuestas femeninas nos muestran otros aspectos; desde un análisis entre el exterior y el interior del mismo.

Comencemos por describir ambos términos, la representación del cuerpo femenino, realizada por la visión masculina, muestra siempre el exterior (su revestimiento) del mismo, y ello se relaciona al placer, al erotismo que se produce en la experiencia estética tanto del emisor como del destinatario; en contrapartida, mujeres artistas con un discurso feminista, y como antesala de sus propuestas, nos muestran el interior que también es parte del cuerpo femenino y que la visión masculina olvida casi por completo. La representación del interior del cuerpo femenino, conlleva a una revisión del mismo, desde otros aspectos como son, ciertas enfermedades propias del organismo femenino o sus particulares características, que operan en el arte como denuncia a la construcción masculina del cuerpo femenino; en lo que refiere su representación y presentación estética.

En términos generales, el objetivo del arte de este período era transformar a la mujer de un objeto pasivo de la representación en un sujeto que habla. El arte feminista articulaba el derecho de las mujeres a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales, por medio de una imaginería vaginal, de representaciones totales y del cuerpo, representaciones de temas previamente tabúes tales como la menstruación,⁵¹

y muchas otras temáticas censuradas, que son utilizadas por las mujeres, en un intento de construir un cuerpo femenino dentro del arte, más apegado a la realidad, lejos de tabúes, construcciones y delimitaciones, que sólo muestran la miopía, así como fragmentos de los extensos significados del cuerpo femenino, y representan lo no representado en las idealizaciones de la mirada masculina.

En cuanto a la representación del cuerpo femenino, ya como desnudo; cabe establecer dos diferencias; una para el arte y otra que se queda dentro del marco de la pornografía, *“La transformación del cuerpo sin ropa en el desnudo es, pues, el paso de lo real a lo ideal: el movimiento de la percepción de la materia corporal informe al reconocimiento de la unidad y la restricción, la economía regulada del arte”*,⁵² de este modo se establece, que lo que se denomina desnudo femenino constituye una categoría del arte, mientras que un cuerpo femenino sin ropa, pertenece a lo pornográfico, siendo así, que los significados culturales y simbólicos son crucialmente distintos, cuando se trata de establecer un discurso entre las connotaciones del desnudo femenino y masculino,

... si el desnudo, según la formulación de Clark, es el cuerpo <<vestido>> por el arte, el cuerpo en representación como si dijéramos, el cuerpo sin ropa debe representar el cuerpo antes de su transformación estética. La categoría del cuerpo sin ropa describe el cuerpo fuera de las representaciones culturales; es el término denotativo con respecto a la connotación del desnudo. El desnudo es justamente el cuerpo en representación, el cuerpo producido en la cultura.⁵³

Una vez precisadas las diferencias entre exterior e interior, surge el cuerpo como producto cultural, obviaremos una descripción del cuerpo masculino bajo dicha característica, por no ser éste, tema de nuestro estudio, no obstante; antes de dar paso

⁵¹ Nead, Linda, *El desnudo femenino, Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Ed. Tecnos, 1999. p. 105.

⁵² *Ibidem*. p. 30.

⁵³ *Ibidem*. p. 31.

al desarrollo de este pequeño apartado, cabe mencionar que ambos cuerpos tanto el femenino como el masculino, con el capitalismo mediático se transforman en productos culturales, que rebasan los márgenes del concepto de representación y se extiende al ámbito de lo cotidiano e instalan una práctica enfocada al culto del cuerpo.

Existen una serie de términos en la actualidad, que describen de mejor manera las prácticas artísticas, sociales y culturales en torno al cuerpo, y ello no es una práctica reciente, más bien, es tema de investigaciones recientes; Gilles Lipovetsky señala en *La era del vacío*, los antecedentes inmediatos sobre la importancia que en nuestra época se da al cuerpo, cito:

El modernismo no sólo es rebelión contra sí mismo, es a la vez revolución contra todas las normas y valores de la sociedad burguesa: << la revolución cultural >> comienza en este fin del siglo XIX. Lejos de reproducir los valores de la clase económicamente dominante, los innovadores artísticos de la segunda mitad del siglo XIX y del XX preconizan, inspirándose en el romanticismo, valores fundados en la exaltación del yo, en la autenticidad y el placer, valores directamente hostiles a las costumbres de la burguesía centradas en el trabajo, el ahorro, la moderación, el puritanismo.⁵⁴

Leamos entre líneas, el cuerpo se convierte en producto cultural, desde la representación del mismo en la pintura, en la escultura, etc., pero existe una connotación todavía más trascendente sobre el cuerpo como producto cultural y esta se encuentra en un modelo a imitar y que proviene del capitalismo más que del modernismo, según refiere Lipovetsky; modelo que es el del cuerpo a moldear, a modificar; ese, del cual la televisión nos muestra innumerables ejemplos, que distan mucho de la naturaleza del mismo, pero a los que, en cierta medida, la sociedad en su totalidad aspira, sin importar los medios para conseguirlo y ello se refleja de manera inmediata en el arte, estamos pues, situados frente a una cultura posmoderna del hedonismo extremo, ofrecida al público por el capitalismo mediático.

Junto a ello, la posmodernidad se muestra como un gran proceso democratizador, en donde podemos observar la cabida de diversas manifestaciones, provenientes de movimientos gays, lesbianas, feministas etc; que ofrecen sus propias lecturas en torno a

⁵⁴ Lipovetsky, Gilles, *La era del Vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986. p. 83.

las problemáticas del cuerpo; permitiendo con ello otras reflexiones ante estos discursos, censurados en anteriores períodos del arte.

Actualmente en la publicación más reciente de Gilles Lipovetsky, titulada *Los Tiempos Hipermodernos*, enfrentamos ya otros discursos en torno al cuerpo. En dicho texto, el autor menciona la terminación de la posmodernidad y se pasa a la hipermodernidad.

Esta época se caracteriza por el hiperconsumo y el individuo hipermoderno: el hiperconsumo es un consumo que absorbe e integra cada vez más esferas de la vida social y empuja al individuo a consumir, más que para ascender en la escala social, para su satisfacción personal; la sociedad hipermoderna se caracteriza por el movimiento, la fluidez y la flexibilidad, y se distancia más que nunca de los grandes principios estructurales de la Modernidad; y el individuo hipermoderno, aunque orientado hacia el placer y el hedonismo, siente esa especie de tensión e inquietud que surge de vivir en un mundo que se ha disociado de la tradición y afronta un futuro incierto. Los individuos están corroídos por la angustia, el miedo se ha superpuesto a sus placeres y la ansiedad a su liberación. Todo les preocupa y les alarma, ya no disponen de sistemas de creencias en los que encontrar seguridad. Así son los tiempos hipermodernos.⁵⁵

De este modo, el cuerpo se percibe, se representa, se experimenta y se reflexiona bajo otros discursos, no con ello quiero decir, que quede libre del acecho del capitalismo; pues ahora es sujeto de cambios por aquello que ya se ha referido; el capitalismo mediático, que opera de igual manera, sin distinción de género.

Así, el cuerpo femenino, en ciertas particularidades no escapa aún a la visión masculina sobre él. Objeto de múltiples transgresiones, toma la palabra y establece un discurso más certero desde la visión femenina, que ofrece perspectivas, nunca contempladas en el arte que antecede a la Modernidad.

Con dichas referencias en torno al cuerpo femenino pasamos a una más de sus representaciones, la del cuerpo erótico y toda aquella significación que provoca; es decir, sus connotaciones morales, sus significados sociales desde el punto de vista

⁵⁵ Lipovetsky, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006. p. 26.

impuesto por el cristianismo, los tabúes y trampas que encierra dicho concepto y por supuesto, su representación pictórica.

2.3 El cuerpo erótico

¿Dónde encontramos un cuerpo femenino erótico, que no pornográfico? *“En la galería, el cuerpo femenino es exhibido como símbolo de la cultura pública legítima; en la librería para adultos, su exhibición se convierte en un signo de los aspectos encubiertos e irregulares del consumo cultural”*⁵⁶ queda claro con esta cita, que la institución cultural legitima y regula todo aquel producto que ha de denominarse estético, esto nos hace recordar el discurso de Douglas Crimp acerca de los museos y otros tantos que nos hablan de la muerte del arte, una vez que entra en dichas instituciones.

Independiente a estos discursos de legitimación del arte, por medio de la institución cultural, lo erótico presume una representación sexual del cuerpo (en este caso el femenino) estetizada.

El arte erótico es el término que define el grado de sexualidad permitida dentro de la categoría de lo estético, según las palabras de Linda Nead, en su citado texto. Como vimos anteriormente, estas representaciones se dan en su mayoría por el género masculino y las mujeres artistas ofrecen una referencia distinta, acerca de las mismas. De ahí que toque, centrar el discurso, para establecer la definición acerca del cuerpo erótico.

El cuerpo erótico, es antes que nada, cuerpo de carne y hueso, de contacto, de deseo, de exhibición, de morbo, de placer, de idealización; y la pregunta es: ¿Existe un cuerpo desvinculado de todas estas percepciones, dentro de las diferentes representaciones estéticas, que hacen referencia al erotismo, explícita u ocultamente? No, no hay tal, el cuerpo desde donde se le mire, se le perciba dentro de lo sexual, remitirá a dichos conceptos, incluso en aquel, donde se representa el erotismo a través del dolor; Georges Bataille relaciona en su obra, el erotismo con la muerte.

Podría entonces decir que el dolor erótico es un éxtasis ilusorio de la posesión del otro, si no, ¿Por qué la obsesión cada vez más tortuosa y cruel de provocar dolor

⁵⁶ Nead, Linda, *Op. cit.* p. 161.

en la amada? ¿Puedo realmente poseer al otro en su dolor hasta la muerte? Producir dolor muestra el absoluto de una carne, que se goza a sí misma en el ultraje. Sentir gozo ante el dolor del otro, creo que sólo se puede entender por medio de la sexualidad que me expulsa más allá de mi conciencia.⁵⁷

Con Sade se estableció el paradigma del dolor secularizado, mismo que permitiría a Pasolini conducir al extremo el dolor erótico en sus obras, estas son: *Las mil y una noches*, *El Decamerón* y *los cuentos de Canterbury*.

La imagen del cuerpo desnudo se vincula al pudor, a la mentalidad predominante que diferencia una época de otra. La presencia del erotismo disfrazada o asumida, varía en las representaciones del cuerpo dentro del arte, como menciona Bataille, “*Si la Edad Media ha figurado la desnudez- es para que se le coja horror*”, los cuerpos que observamos dentro de algunas pinturas de este período, apiñados, son criaturas conscientes de su pecado, reflejan la culpa y son condenadas al infierno y a las tinieblas eternas, y la razón por la cual muestran su anatomía es el castigo divino, al que han sido destinadas, por haber caído en la tentación y cometer con el cuerpo lo que el cristianismo define como pecado.



El Bosco, *El infierno*, fragmento.

⁵⁷ *El cuerpo aludido*, Op. cit. p. 171.

Existe también un erotismo sublimado en ciertas representaciones, normado por el cristianismo, el cual condena al desnudo, asociándolo a la belleza perfidia de los ídolos paganos de la antigüedad. El cuerpo ya no es más, replica de la perfección divina, como era representado por la civilización grecorromana; es transformado por el cristianismo, en objeto de sufrimiento, dolor, vergüenza y humillación, marcándose así, los paradigmas de decencia pública y privada, reprobación ante todo del placer de los sentidos, herencia que como ya vimos en el capítulo uno nos deja el paganismo.

Georges Bataille, en su libro *El erotismo*, explicó la fusión entre la experiencia carnal y el arrobamiento místico. Ambas experiencias *interiores* nutren al ser aislado, “discontinuo” y preso de su condición mortal, de un sentimiento de continuidad profunda. Es la sensibilidad religiosa, que liga siempre estrechamente el deseo y el terror, el placer intenso y la angustia. Por su dimensión irracional y transgresora, por su intensidad emocional, la entrega amorosa, la fiebre mística y la muerte son pasiones comparables.⁵⁸



Bernini, *La transverberación de Santa Teresa*.

⁵⁸ Bataille, Georges, *El erotismo*, España, Tus Quets, 2005. p. 153.

Así que, el erotismo, en una acepción muy elemental según Bataille, representa al mal y se relaciona a lo diabólico, a la hechicería y a la perversión macabra, condicionando con ello, la libertad de elección y la libertad del cuerpo.

Ante tales construcciones, ya sean religiosas, o las provenientes de la moral y mojigatería burguesa, surgen extensas imágenes dentro del arte, fundamentalmente en la pintura, que dan cuenta, de la visión particular que diferencia a cada época, y por medio de las cuales encontramos que la mujer y el desnudo femenino, se convierten en el cuerpo adecuado para simbolizar aspectos relacionados al erotismo; como el placer, la lujuria, la voluptuosidad, el mal, lo diabólico; es decir; todo aquello que conlleva a los pecados de la carne y en los cuales la participación del sexo masculino, queda en la periferia, en calidad de víctima. Siendo notoria la responsabilidad imputada a la mujer, surgen diversos mitos, como el mito moderno de la *femme fatale* y otras tantas edificaciones en torno a éstos. En una obra de Severo Amador, titulada *La tigresa*,⁵⁹ encontramos la referencia iconográfica del desnudo femenino como trampa que seduce a través del sexo; pero que con su rostro felino, advierte gran peligrosidad.



Severo Amador, *La tigresa*.

En cambio, cuando se representa al desnudo masculino erótico, la visión y la construcción en torno al cuerpo es otra, pertenece a otro ámbito de connotaciones y significados, que liberan al cuerpo masculino de la maldad impuesta al femenino, como ejemplo de ello encontramos obras de Roberto Montenegro en su *Desnudo masculino* u otras piezas como las de Manuel Rodríguez Lozano, o las del más desinhibido de estos pintores, Juan Soriano.

⁵⁹El Cuerpo aludido, *Op. cit.* p. 156.

La censura encuentra sus antecedentes en la época pagana, se recrea en el cristianismo y permanece con nuevos artilugios en nuestros días; así, podemos observar el poder de ciertos grupos como Pro vida en México, que pueden reclamar a una institución cultural, el desmantelamiento de exposiciones que hagan referencia a la sexualidad, al erotismo; como fue el caso de la Destitución del director del Museo de Arte Moderno, Jorge Alberto Manrique en 1998, el cual auspiciaba una exhibición de imágenes, en donde se representaba a la virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe y a Jesucristo con el de Pedro Infante, mismas que sólo ofendían a un grupúsculo de ignorantes con una moral exacerbada.

Ante tales características; es pues el cuerpo humano y sobretodo el femenino, campo de pecado y el último conduce, según ciertas percepciones a la práctica de éste. Quedando en evidencia que aún en nuestra época, la censura en este ámbito no ha sido eliminada y ello lleva a otra serie de reflexiones, pues aún cuando nuestras sociedades se consideran posmodernas, y la globalización intenta unificar a las diferentes culturas en el mundo, persisten visiones y reglamentaciones que logran someter al cuerpo, con discursos que operan en un interés siempre sujeto al control del mismo, y que en la actualidad se ejerce a través del capitalismo mediático tanto como de los discursos provenientes de diversas religiones.

En el último segmento de este capítulo se reflexionará en torno a tres obras de Balthus, según dos textos que nos permiten desde la iconografía y la iconología, llevar a cabo dichas reflexiones.

2.4 Reflexiones sobre tres obras de Balthus

Cada pintura en su completa presentación (**texto pictórico**), sin importar el autor o la época en que se haya realizado, ofrece diversos significados, que en parte dependen de lo que el autor haya querido representar y decir, y que, en muchas ocasiones no se logra dicho cometido o simplemente no era materia de interés este aspecto para él autor. En torno a las significaciones de un **texto pictórico**, existen muchos métodos para determinar la construcción de los mismos, como objetos de análisis. En este apartado del capítulo, se realizarán una serie de reflexiones en torno a tres obras de Balthus, no tanto, un análisis que nos lleve a determinar con precisión los significados de las obras que aquí se reflexionan.

En una época en que se comulgaba con el surrealismo y la abstracción, Balthus ofrece en su primera exposición, celebrada en París 1934, una obra absolutamente figurativa, influenciada del clasicismo y que observa una estructura y concepción moderna en su realización. El poeta Antonin Artaud daba su voto de confianza al camino insólito emprendido por aquel pintor recién llegado, cuyo arte de representación se inspiraba claramente en un universo imaginario y un realismo a medio camino entre el Quattrocento y el Clasicismo. *“A través de la luz de una pared, del suelo de una silla y de una piel, se nos invita a ingresar en el misterio de un cuerpo dotado de un sexo que destaca con toda su crudeza.”*⁶⁰ Efectivamente, las tres obras de Balthus denotan la referencia sexual, nutrida de un gran imaginario pictórico, profundamente enraizado en el erotismo; y será a través de la denotación erótica de estas obras, que enfocaremos nuestras reflexiones.

Muchas teorías ofrecen diversas posibilidades, para realizar análisis de obras pictóricas, las principales parten de la Semiótica o Semiología, que como todos sabemos, es una rama de la lingüística y es la teoría general de los signos. Así, la Semiótica ha ampliado sus campos de estudio, ha debido adaptarse, actualizarse y flexibilizarse de los presupuestos lingüísticos originarios; para que ésta, pueda aplicarse al análisis de la

⁶⁰ Néret, Gilles, *Balthus, 1908-2001, El rey de los gatos*, Alemania, Taschen, 2003. p. 7.

obra pictórica, ya que, *“La pintura y el texto, poseen capacidad de significar, es decir son significantes”*⁶¹ y por tanto, comunican; siendo así que a través de la pincelada (**signo pictórico**) se pueda llevar a cabo la función semiótica de la comunicación, en colaboración con todas las unidades plásticas, propias de la pintura.

Definamos algunos términos que serán de gran utilidad a nuestras reflexiones: **el signo icónico** es la referencia, la representación y la figuración; y que puede o no, provenir de una definición de cómo aparece constantemente representado un Santo (por ejemplo) con sus objetos. Mediante el signo icónico se realiza la identificación inmediata de una forma o figura; en contraposición, **el signo plástico** que es arreferencial, presentación y abstracción, básicamente refiere a la pincelada; y ambos signos, forman parte de lo que se considera como unidades plásticas, que como se menciona en el texto de *Retórica de la pintura*, las unidades plásticas presentan físicamente forma, textura y color más o menos independientes y reconocibles (trazo, manchas, líneas, etc.) a la vista, en una primera lectura de la obra. Ello requiere de cierto conocimiento previo, por ejemplo; de la iconografía religiosa o de cualquier otra, ya que si no sabemos como se ha representado por vez primera a San Judas, nunca sabremos a que Santo se refiere la obra.

Citemos a Panofsky, *“La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma.”*⁶² Digamos que mediante la iconografía identificamos a simple vista, las figuras más conocidas gracias a la experiencia práctica; es decir, la relación cotidiana con objetos, personas, etc. Ello deriva en otro tipo de apreciaciones como el gesto de la persona representada en la pintura, su postura, los objetos que le rodean y que corresponden a otros análisis que pueden provenir de la psicología, según sea el caso. *“En suma, la iconografía solo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable,”*⁶³ la **Iconografía** refiere

⁶¹ Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000. p.97.

⁶² Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979. p.45.

⁶³ Panofsky, Erwin, *Op. cit.* p.51.

una descripción, mientras que la **Iconología** es un método de interpretación. “*La interpretación iconológica exige, por último, algo más que una simple familiaridad con los temas o conceptos específicos tal como nos los transmiten las fuentes literarias*”⁶⁴.

Acercándonos a las tres obras de Balthus que son: *La falda blanca*, *Cathy vistiéndose* y *Denudo Tumbado*, estas ofrecen iconográficamente la forma de una mujer adolescente, semidesnuda, en una posición erótica sugerente, esta posición erótica es una descripción que corresponde a la iconografía propia de estas obras, ello lo podemos determinar incluso por el vestuario, que llevan puesto dichas adolescentes.

Lo controvertido en estas imágenes es que son rostros adolescentes que denotan pubertad y podemos percibir en estos, ausencia en la mirada, mediante esta percepción o interpretación iconológica, podemos ubicar una reflexión acerca de una connotación que deviene psicológica, en torno a una pregunta ¿Qué es lo que les ha sucedido a estas niñas?, que se ofrecen mediante una pintura como cuerpos de placer, de deseo, incluso parecen cuerpos pervertidos, quizá objetos de una violación.

Tomemos algunas palabras de Gilles Néret, acerca de estas obras:

Pero ¿qué son verdaderamente las Alicia de Balthus: larvas que dejan frío a un entomólogo u <<oscuros objetos de deseo>> que se cuelan en los sueños de los poetas?, el equívoco y la riqueza contrastada de las adolescentes de Balthus, se perpetúan en esta interrogante. De Tiziano a Ingres, de Renoir a Matisse, todos conciben el desnudo como la expresión pictórica más elevada. El espectador convertido en *voyeur* por la gracia del artista, contempla esas imágenes nacidas de los deseos y de los fantasmas más oscuros del pintor. Cada cual decide si se encuentra ante <<ángeles>> o ante lolitas, si estos cuerpos femeninos son conscientes de la lujuria que suscitan o bien se contentan con existir e insinuarse.⁶⁵

O, ¿Será que la obra de Balthus, es absolutamente religiosa como él aseguraba?, ya que constantemente cuando se le preguntaba, el pintor molesto argumentaba, solo pinto

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Néret, Gilles, *Op. cit.* p.54.

“ángeles” y toda mi pintura es religiosa. Si es así, cobra sentido insertar las reflexiones que Juan García Ponce hizo al respecto de la obra de Balthus; aunque, la obra de este pintor, no es una incipiente muestra de erotismo, sino todo lo contrario; pues sus “ángeles” están expuestos a la mirada de cualquiera, con la connotación erótica trabajada de forma precisa en sus unidades plásticas, estas niñas se ofrecen al espectador no sólo para su contemplación, también se pueden entender para regocijo de ciertas prácticas sexuales, que aparecen en los textos pictóricos con la connotación, de ya haberse llevado a cabo.

En su libro, García Ponce hace una lectura pseudognóstica de la obra de Balthus, cabe mencionar antes que nada, ciertas características de la religión gnóstica y sus prácticas herejes, tanto como sus ocultos seguidores dentro del arte.

La definición acerca del gnosticismo refiere lo siguiente; consiste en un sistema religioso y filosófico cuyos partidarios pretendían tener un conocimiento completo y trascendente de todo, esta religión se dividía en dos ramas, la que aquí interesa es la libertina, y sobre esta línea, es que, podría reflexionarse acerca de la obra de Balthus, ya que García Ponce supone a Balthus, como un pintor gnóstico.

Por este mismo motivo impío, sobre pistas inciertas, quisiéramos avanzar hacia la quizá mera invención de un posible pintor gnóstico, inconsciente tal vez, pero tal vez tampoco totalmente inconsciente de esa categoría gnóstica, que colocaría su pintura abiertamente en el plano religioso que muchas veces nos sugiere, aunque no sea más que por una cierta complacencia en la representación del mal que forzosamente hace suponer la existencia de su contrario, con lo que al representar el mal haría aparecer igualmente la posibilidad del bien.⁶⁶

En la introducción del libro sobre Balthus editada por Skira,

Jean Leymarie, nos dice en su atildado y preciso texto que Balthus ha preferido que no se reprodujeran en este libro algunos cuadros cuya naturaleza es “iniciática”. Extraña reserva. Nos conduce a recordar la manera en que los gnósticos disimulaban sus creencias y costumbres, disfrazaban sus ritos y

⁶⁶ García, Ponce Juan, *Una lectura pseudognóstica de la obra de Balthus*, México, Ed. El Equilibrista, 1987. p. 6.

preferían hacerse pasar por cristianos durante los difíciles siglos de estricta persecución por parte de los heresiólogos de la iglesia católica.⁶⁷

¿Habrá necesidad de ello en nuestra época, cuando las llamas siempre dispuestas de la inquisición se han extinguido?, se pregunta García Ponce, supongo yo, que no. O ¿Habremos de aceptar que la posición de Balthus al respecto de la exhibición de sus obras en público, sea parte del gusto por lo secreto, que caracterizaba a estas sectas gnósticas, que en gran medida se consideraban “perfectos”, seres tocados por la luz del espíritu?

En las obras de Balthus, el ambiente elegido parece el adecuado para realizar una especie de liturgia, cuyo objeto es provocar la aparición del mal o negar la posibilidad de la inocencia, ¿será esto, un propósito religioso en la obra de Balthus, que se sirve del lenguaje de la pintura, como medio de representación del mal?, estas reflexiones las hace García Ponce constantemente en su obra, cierto o falso, muestran una lectura que ofrece otras posibilidades de interpretación, que no sería adecuado pasar inadvertidas; no obstante, considero que existe en toda la obra de Balthus, una exacerbación erótica, que a mi juicio no proviene de un interés por mostrarnos el mal, o la susceptibilidad provocativa de las adolescentes.

Para Panofsky, quién considera importante la personalidad del artista, y su pertenencia al período que corresponde su formación y que refleja sus antecedentes sociales, nacionales y culturales; aunque poco se conoce de la personalidad de Balthus, ya que este pintor, mantenía un gusto por lo secreto, actuando con discreción gran parte de su vida; pueda ser, que con ello evitara dejar rastros, de una posible práctica sexual, que a la fecha justamente es censurada y penalizada.

Panofsky establece diferencias en cuanto a las categorías de significación; la primera de éstas es, la que él nombra *significación primaria o natural*; dividida en significación fáctica y expresiva; la cual se aprende identificando las formas puras, es decir; ciertas configuraciones de línea o color, o bien esculturas realizadas en diversos materiales, peculiarmente modeladas (animales, objetos, personas, etc.), identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos y captando capacidades expresivas, como el

⁶⁷ *Ibidem.* p. 20.

carácter doliente de una figura humana, un gesto o la atmósfera de un interior o exterior. Una más, es la *significación secundaria o convencional*, que permite establecer la referencia iconográfica precisa de a quien se refiere con toda certeza la imagen. La última, es la *significación intrínseca o de contenido*; que muestra aquellos principios subyacentes, que ponen de relieve la mentalidad de una nación, de una época, clase social etc., ello se puede observar en la composición de la obra auxiliada de la significación iconográfica.

Estas categorías de significación arriba mencionadas, se pueden encontrar en las tres obras de Balthus que han sido elegidas para su reflexión, tanto teórica como pictóricamente; y que, se han seleccionado por su connotación erótica, además de reflejar claramente, la visión masculina sobre la construcción exterior en torno al cuerpo femenino, en donde observamos no existen límites, no sólo se trata de representar el exterior de un cuerpo femenino erótico con el sexo expuesto, es también un cuerpo puberto, el cual puede ser presentado por la visión masculina o cualquier otra, siempre y cuando se encuentre en los márgenes de lo estéticamente permitido y sea legitimado por el museo.

La **denotación** se relaciona con el significado literal, para Roland Barthes, la denotación esta relacionada al reconocimiento icónico; ejemplo de ello puede ser un rostro, que denota contextualmente la representación de una persona, ese reconocimiento inicial puede **connotar** cualidades psicológicas del personaje; como, su situación social, su atractivo físico, etc., es decir, la denotación esta en las formas y la connotación se encuentra en el plano de la expresión. Como mencionamos anteriormente el **texto pictórico**, es la totalidad de la obra presentada y terminada, el **contexto** vendría a ser aquello extrapictórico, como el discurso lingüístico en torno a la obra, así como puede ampliarse este discurso, a otras funciones fuera de lo estrictamente pictórico; esto es, la explicación del texto pictórico, su valoración y legitimación, *“el contexto deja de ser una competencia del proceso comunicativo, para formar parte del sistema de significación, y es más que contexto, texto. En este sentido se entiende la intervención del título, el marco, el entorno, o los propios espectadores en muchas manifestaciones del arte*

contemporáneo”,⁶⁸ y es la pragmática la encargada de estudiar las relaciones entre texto y contexto. De este modo, el **texto pictórico** es la consecuencia de una manifestación del lenguaje pictórico, y la comunicación es fruto de esta interacción de las aportaciones que ambos imprimen al código y a los supuestos del enunciador/enunciario.

Las reflexiones en torno a las tres obras de Balthus, permiten observar las mismas, como textos referenciales, con una materialidad pictórica que acentúa tanto la connotación y la denotación en sus personajes; mismos que permiten una lectura **transtextual** al enunciario, con carga erótica, moral, religiosa, etc.

Cabe referir que se han escogido de los tres textos pictóricos de Balthus, solamente la iconografía femenina, el resto del texto que alude a otras referencias y connotaciones, no ha sido interés de la presente investigación, que refiere únicamente al cuerpo erótico como motivo iconográfico en la pintura.

En una apreciación particular refiero que, la apropiación o la cita no es una práctica actual, muchos pintores han tomado referencias de múltiples obras que les anteceden, con ello se establece pues, que la apropiación aunque es causa de estudio reciente, se manifiesta como una practica anterior a nuestro presente; claro está, que otras son las motivaciones actuales, en torno a la apropiación, pero ello será problema de estudio en el capítulo tres de esta investigación teórico-práctica.

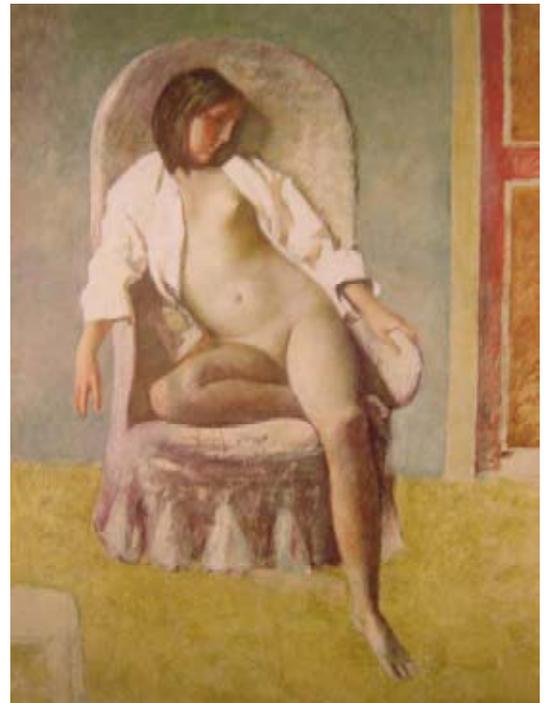


Balthus, *La falda blanca*, 1937

⁶⁸ Carrere y..., *Op. cit.* p.136.



Balthus, *Cathy vistiéndose*, 1933.



Balthus, *Desnudo tumbado*, 1977.

Capítulo 3

Apropiar y citar para producir pintura

3.1 Antecedentes

La complejidad para situar los antecedentes de la apropiación como concepto posmoderno, devendrán en mucho por la ubicación correcta del momento en que la misma se convierte en un concepto y se estructura como estrategia de lenguaje dentro de la obra de arte, si pasamos cuidadosamente la mirada por la historia del arte en general, quizá nos sorprendería encontrarnos con la infinidad de diversas representaciones acerca de un mismo tema, como ejemplo de ello podemos citar el tema de la crucifixión, hemos visto cientos de veces, obras de diferentes artistas plásticos en cualquiera de sus disciplinas, abordar dicha temática, y no ocurre pensar ¿Cuál de todas estas imágenes es la original, o cuál sería la copia? La pregunta queda compleja por demás analizándola desde cualquier perspectiva; parece que si buscamos, nos tendremos que enfrentar a la primera imagen en donde se quiso representar la imagen de un Dios católico en su agonía, con tal imagen se ofrece también un discurso al receptor o destinatario; que para muchos se convirtió a través del tiempo en pieza de adoración y culto, a otros tantos nos será más bien desagradable dicho acto de transmisión del sufrimiento, y su intento de propagar la fe cristiana a través de una imagen, que además como metarrelato, es poco congruente en su configuración y actos, basta revisar los datos antropológicos que hablan de la aparición de la aldea de Nazaret, tres siglos después de la muerte de su “ciudadano más famoso”.

Enfocando nuevamente nuestro objetivo sobre los antecedentes de la apropiación, queda difícil de inicio ubicarla bajo la apreciación anterior; si reflexionamos detenidamente, la apropiación puede pensarse como una práctica bastante usual dentro de toda la historia del arte, pensando en la posibilidad por cierto sencilla, de encontrar la primera imagen de la crucifixión, aun así nuestro problema permanecería, ya que al primer artista en elaborar dicha imagen, tuvo que haberle inspirado algo o alguien, ¿A quién entonces pertenecería la primera imagen concebida originalmente, al que la pensó y por tanto la prefiguró en su mente, o al que la convirtió en una imagen

visual? Como podemos observar, desde este planteamiento nos encontramos ya con el concepto de originalidad en crisis, aunque cabe señalar y no perdamos de vista que la apropiación como estrategia conciente se articula como actitud crítica en el siglo XX, de ahí deviene en parte la crisis de la originalidad en el arte. Así que las reflexiones en torno a la recurrencia del motivo plástico de la crucifixión y al concepto de originalidad que planteó ya en crisis desde períodos anteriores al arte posmoderno, sólo configuran una serie de reflexiones personales, que consideré importante mencionar, ya que encuentro una cierta relación de semejanza, que me hizo reflexionar entre el motivo recurrente y la apropiación.

Queda claro, que el arte de la modernidad y todo el arte anterior, observa diferencias de aplicación en cuanto a los conceptos que forman parte del sostén teórico de la obra. Como toda estructura de pensamiento, la Modernidad buscó nuevas estrategias en su intento de abordar la obra de arte, y en ello agotó su discurso, no pudiendo sostener por más tiempo aquello que la caracterizó; es decir, su carácter innovador, el concepto de autonomía del arte y la pérdida de todo valor subversivo de los gestos radicales de la vanguardia.

Una vez que el discurso moderno se agota y por tanto comienza a repetirse, según observaron varios estudiosos del arte como Octavio Paz, no quedan argumentos en donde inscribirlo, de este modo se orquestan nuevas estrategias para proponerse como formas de arte, surge de ello el posmodernismo y con él, la complejidad del discurso filosófico, sociológico y artístico, en su intento por sostener los discursos estéticos, que comienzan a sufrir profundas modificaciones con respecto al arte inmediato que le antecede y sus presupuestos.

De los primeros artistas en replantear el discurso estético en la obra fuera de las estructuras de la modernidad, se inscriben con su trabajo dos de ellos; el norteamericano Andy Warhol y al alemán Joseph Beuys, y que a su vez formaron parte de la división entre el periodo moderno y el posmoderno.

Sólo parece posible la correcta aplicación del término *posmodernismo* en su pleno sentido cuando hablamos de la dimensión social del extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos de transferencias y migraciones de lenguaje que caracterizan la creación artística reciente. Es decir, cuando ésta se convierte en reflexión crítica sobre los factores y procesos que determinan cómo el arte recibe su definición dentro de la cultura.⁶⁹

Es precisamente en este punto que debemos detenernos y recapitular al respecto, el momento en que la creación artística se plantea como reflexión y crítica, con ello aparece la apropiación, la referencia inmediata tomada de cualquier otra obra de arte y que se manifiesta como crisis de la representación. Crisis de todo, pues si bien como apunta nuestro citado autor, la sociedad de consumo sustituye a la sociedad del metarrelato en el momento en que la sociedad ya no puede confiar más en los grandes discursos de la modernidad, y no es tanto que no confíe; es que ya no son los adecuados, y por tanto, no le funcionan.

De este modo asistimos con la posmodernidad a un cuestionamiento y crítica de los orígenes, no un regreso a éstos; no se apropia para copiar o regresar al arte anterior, los artistas se apropian de obras del pasado como respuesta a las diversas crisis que acontecen dentro y fuera del arte, el posmodernismo se articula entonces como resistencia, como contrapráctica de la cultura modernista.

La apropiación en cuanto aparece como estrategia artística que se lleva a cabo sobre una reproducción de obras del pasado, o la cita total de las mismas o de un fragmento que se propone en una nueva obra, comienza a alterar conceptos heredados del arte como la genialidad, la creación, la originalidad y la representación; entre otros, como antecedente, podemos citar el Dadaísmo y su iniciativa para acabar con la institución-arte, o más precisamente la obra de Marcel Duchamp titulada, *L.H.O.O.Q de 1919*, esta obra consiste en la modificación de la *Monalisa de Da Vinci* y se muestra a su vez, como el antecedente más claro de apropiación, ya que al dibujar unos bigotes sobre una reproducción de dicha obra, Duchamp; no sólo altera el discurso de lo sublime implícito

⁶⁹ Prada, Juan Martín, *La apropiación posmoderna, Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001. p. 7.

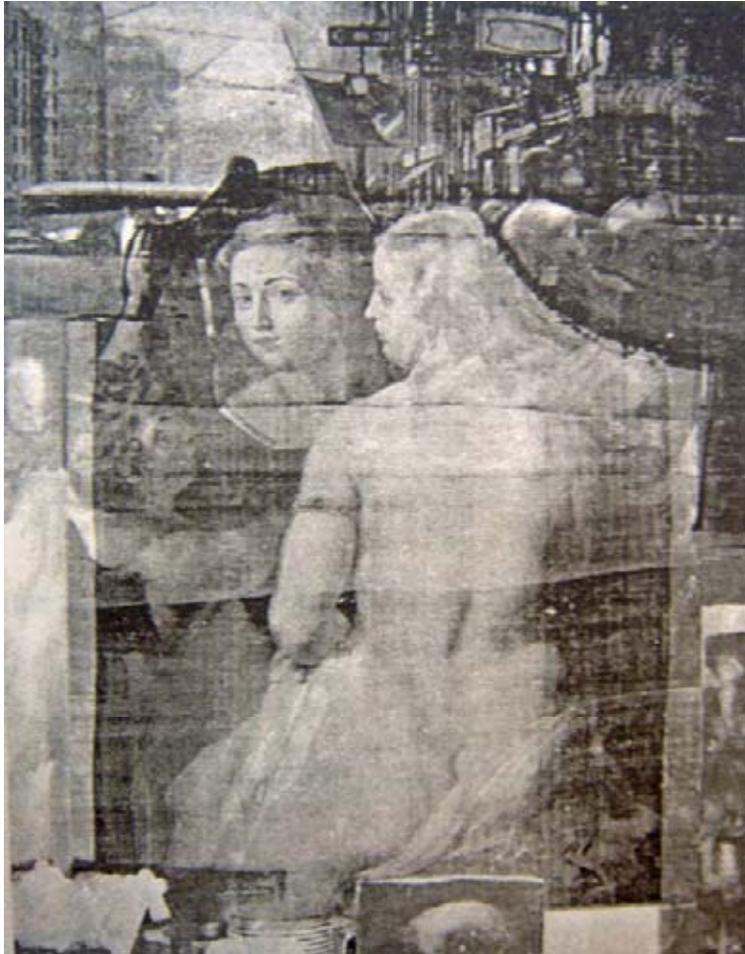
en la obra original, sino que, modifica el lenguaje total de la misma, quizá con una intención de parodiar la imagen, lo cual, es también una característica de las prácticas apropiacionistas.



Marcel Duchamp. *L. H. O. O. Q.* 1919.

Pero será la obra de Robert Rauschenberg, la que emblemata un paso de gran importancia en la génesis de un pensamiento crítico de la tradición artística clásica, *“Douglas Crimp incluso ve en estas obras un proceso de alteración de la organización del conocimiento exigido por el sistema cultural moderno, necesitado de un discurso ordenado, y que siempre buscó verse representado por una institución de confinamiento como el Museo y por su forma discursiva: la historia del arte”*,⁷⁰ de este modo cabe la sospecha sobre la actuación del museo, y pueda asociársele con otras instituciones de confinamiento del mismo orden que las analizadas por Foucault (hospitales, cárceles, escuelas, etc.) las cuales operan como estructuras para formar, corregir y disciplinar al cuerpo.

⁷⁰ *Ibidem.* p. 42.



Robert Rauschenberg. *Persimon*. 1964. La obra apropiada es *El baño de Venus de Rubens* (1612-1615).

Otros ejemplos pueden aparecer en el escenario, pero toca ubicarnos en el concepto de apropiación, con la intención de definirlo, desglosarlo, asimilarlo como estrategia artística de resistencia y crítica, que dará sentido a la propuesta pictórica que como parte de esta investigación se propone.

3.2 ¿Qué son la apropiación y cita?

Surgida en los parámetros del arte posmoderno, la apropiación se define entre grandes modificaciones al discurso del arte vanguardista, y su contundente rechazo a los presupuestos de una vanguardia agotada en sus propias promesas, incumplidas por cierto; no se pretende decir con ello que la posmodernidad se plantea cumplir dichas promesas, muy por el contrario, los artistas de la posmodernidad son conscientes que las mismas son irrealizables y con ello trabajan, apropiándose del discurso moderno y de anteriores, como forma de cuestionarlos, incluso deconstruirlos.

Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por el determinado.⁷¹

Observamos en el párrafo anterior, que la apropiación devendrá en una serie de cuestionamientos teóricos que vienen a proponer un nuevo discurso así como una nueva lectura y transmisión de la obra de arte, se pondrá en evidencia lo inadecuado de los conceptos heredados del arte mediante las prácticas apropiacionistas, y su reutilización a manera de crítica. Pero esta reflexión es sólo una de las muchas que se argumentan a partir del discurso crítico a la posmodernidad y la corriente apropiacionista.

“La estrategia de la apropiación ya no evidencia una posición concreta con respecto a las condiciones de la cultura contemporánea. Esta afirmación implica dos cosas: por un lado, sugiere que la apropiación parecía conllevar, al principio, una posición crítica y, por otro lado, admite que semejante lectura de la apropiación resulta demasiado simple”,⁷²

⁷¹ *Ibidem.* p.7.

⁷² Crimp, Douglas, *La apropiación de la apropiación, en Posiciones Críticas, Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005. p. 49. ⁷² *Ibidem.* p.7.

para Crimp, los métodos como la apropiación, el pastiche y la cita se extienden a casi todos los ámbitos de la cultura, desde los productos más cínicamente calculados por la industria de la moda y el entretenimiento hasta las actividades críticas más comprometidas de algunos artistas, de ahí que realice una diferencia, entre obras retrógradas y obras de corte progresista que se realizan dentro de los márgenes de la apropiación. Considera también, que si dicho recurso se utiliza en todos los ámbitos de la producción artística, no puede llevarnos por una reflexión específica sobre la misma.

Los cuestionamientos de Crimp a las prácticas apropiacionistas, son aquellos elementos de carácter regresivo/progresivo; es decir, que algunos artistas se apropian de elementos del pasado y otros se apropian de datos del mismo, ordenando en el presente sus propuestas y, enriqueciéndolas con materiales actuales como la fotografía.

Y es que para Crimp, la aparición y el uso de la fotografía en la superficie pictórica, representa la transición a la posmodernidad,

En mi artículo <<Sobre las ruinas del museo>> propuse que las obras realizadas por Rauschenberg a principios de los sesenta amenazaban el orden discursivo del museo. La multiplicidad de objetos que el museo había intentado sistematizar desde siempre reinvasa ahora la institución como heterogeneidad en estado puro. Lo que realmente me parecía crucial era lo que estas obras suponían en cuanto destrucción de la protegida autonomía de la pintura modernista mediante la introducción de la fotografía sobre la superficie del lienzo. Este gesto era importante no sólo porque representaba la extinción del modo de producción tradicional sino también porque cuestionaba todas las reivindicaciones de autenticidad por las cuales el museo delimitaba su colección de objetos y su campo de conocimiento.⁷³

En esta apreciación Crimp coincide con otros críticos, el artista apropiacionista se servirá también de estas prácticas museísticas como parte de la radicalidad formal de su discurso. *“Cuando los determinantes de un campo discursivo comienzan a fragmentarse, surge todo un abanico de nuevas posibilidades para el conocimiento que no podrían*

⁷³ *Ibidem.* p. 56.

haber sido previstas dentro del campo anterior".⁷⁴ En efecto, lo planteado por la posmodernidad no pudo haber sido previsto con anterioridad, ya que los discursos del arte anterior e inmediato al posmoderno, se centraban en acciones y presupuestos de naturaleza absolutamente distinta, como se ha anotado anteriormente; si la apropiación como discurso crítico no cumple con lo esperado por Crimp, no obstante; cumplirá con algunos aspectos que la vuelven fundamental como campo de crítica y reflexión dentro del discurso de la poscrítica y del arte mismo. Cabe reflexionar sobre las estrategias de la posmodernidad en el sentido de la lectura que de la misma hace Derrida; se hace relectura de una imagen para desentrañar los sentidos ocultos, no vistos, para dismantelar la lógica y contradicciones de la modernidad, y esto no sólo incluye a la pintura, incluye también a los museos, ya que si se habla del fin de la pintura, la función del museo en consecuencia, encuentra su fin, en la época en que los grandes relatos han sido rebasados y no constituyen más la linealidad histórica del arte, la pintura y el museo en consecuencia, se inscriben en nuevas estrategias.

En el artículo de Gregory L. Ulmer⁷⁵, *El objeto de la poscrítica*, se analiza la introducción del collage por Picasso en su obra; *Naturaleza muerta con una silla de paja (1912)*, refiriendo que con dicha idea, el Cubismo iba a transformarse, y el collage se convertiría en la gran fuente del arte del siglo XX.

La inserción del collage en la obra de arte, rompe con el ilusionismo del realismo tradicional modificando su discurso, y viene a significar también, la ruptura con la *mímesis*, de ahí se deriva un movimiento tardío en la crítica, cuya consecuencia es un cambio en la relación del texto crítico con su objeto, la literatura, tal como advierte Ulmer. Posteriormente la fotografía como reproducción mecánica, tal cual la describió Benjamín, y que para otros críticos se convertirá en una especie de calco o transferencia de la realidad, siendo el objeto mismo, entra en escena y forma parte del discurso de la poscrítica, "*La versión más enérgica de la teoría semiótica de la fotografía se realiza en las estrategias del fotomontaje (en la cual se reúnen, en cualquier caso, los principios de la fotografía y el collage/montaje). En el fotomontaje, las imágenes fotográficas se*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Ulmer, G, *El objeto de la poscrítica*, En Foster, Hal, *La posmodernidad*, México, Kairos, 1988.

cortan y se unen en nuevas, sorprendentes y provocadoras yuxtaposiciones".⁷⁶ Evidenciando con ello que en la realización del fotomontaje, el elemento sobrepuesto desorganiza el contexto en el que se inserta; como lo haría cualquier otro elemento/objeto que se sobreponga a la imagen, ya sea pictórica, fotográfica, etc.

Antes de continuar habrían de hacerse las distinciones entre collage y montaje, que aunque se nos presentan como par, observan connotaciones diferentes dentro de la obra en la que se proponen como lenguaje. Por un lado el collage supone una transferencia de materiales de un contexto a otro; mientras que el montaje es la diseminación de estos prestamos en el nuevo emplazamiento, así pues que el montaje no es una reproducción de lo real, más bien colabora en la construcción de objetos.

Para Derrida la pareja collage/montaje, es el elemento estilístico con el cual deconstruir la *mimesis*, así pues, que parte de la crisis de representación se inicia con la inserción del collage en la obra de arte.

En cuanto a la cita, el collage/montaje, la referencia tomada de otro texto (ya sea pictórico ó literario) se centran muchos de los argumentos de la poscrítica; citemos a Roland Barthes,

Barthes explicó que los poetas modernistas, empezando por lo menos con Mallarme, ya habían demostrado la unificación de poesía y crítica, que la misma literatura era una crítica del lenguaje y que la crítica carecía de <<meta>> -lenguaje capaz de describir o dar razón de la literatura. Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora sólo había escritores.⁷⁷

Según él, el texto crítico que sugiere la transformación sistemática que relaciona las dos escrituras, es una *anamorfosis* de su objeto, una analogía con una perspectiva distorsionada a la que, en la poscrítica, se une la analogía del collage/montaje.

⁷⁶ L. Ulmer, Gregory, *Op. cit.* p. 128.

⁷⁷ *Ibidem.* p. 130.

Y es que el texto literario que hacía la función de crítica, según observaremos en varios textos de Derrida, también se organiza desde la cita a otros referentes de orden literario, por lo cual el lenguaje se convierte en elemento de reflexión en la poscrítica y habrá que redefinirlo también en los ámbitos de todo aquello que inevitablemente cita y por tanto lo convierte en una forma de apropiación; de ahí que, al convertirse la obra misma en un texto que se traduce como forma de lenguaje, la crítica pierda su terreno, ya que el mismo objeto artístico se propone como crítica.

De la misma manera que Aristóteles proporcionó a la vez una teoría de la tragedia (mimesis) y un método (análisis formal) para el estudio de todos los textos literarios, Derrida en un texto como *Glas* (identificado como el texto <<ejemplar>> del posestructuralismo) proporciona una teoría del montaje (gramatología) y un método (deconstrucción) para trabajar con cualquier modelo de escritura.⁷⁸

Como observamos para Derrida el montaje es la gramatología, y el resultado de este entretregido es que los elementos que en él coinciden, ya sean fonemas o grafemas, están contruidos de la huella que existe en ellos de otros elementos de la cadena o sistema. *“Nada, ni entre los elementos ni dentro del sistema, está ya simplemente presente o ausente. Sólo hay en todas partes, diferencias y huellas de huellas. Así pues, el Gram es el concepto más general en semiología, la cual se convierte, pues, en gramatología”*.⁷⁹ Y es que en la posibilidad de citar y por tanto injertar un signo escrito, se rompe un contexto, y este hecho, creará a su vez, infinidad de contextos de forma ilimitable, ya que cada elemento que se cita rompe con la linealidad o la continuidad del discurso y lleva por tanto a una nueva lectura; la del fragmento percibido desde su texto original y la del mismo fragmento en cuanto se incorpora a un nuevo conjunto, formando la totalidad de un texto diferente. *“La innovación más importante en la práctica de montaje de Derrida es una <<nueva mimesis>> en la que el texto imita su objeto de estudio”*.⁸⁰

⁷⁸ *Ibidem*. p. 131.

⁷⁹ *Ibidem*, p.132.

⁸⁰ *Ibidem*, p.136.

Así que, el collage se muestra como la más eficaz estrategia para cuestionar las ilusiones de la representación, crisis de la que se servirán los artistas de la apropiación, entre otros cuestionamientos al lenguaje presentes en la obra y que la parte crítica apropiacionista reflexiona, de ahí que podamos intuir que el texto como la pintura o el arte en general, sean sólo simulación.

Los trabajos fotográficos de la artista apropiacionista Sherrie Levine, representan uno de los mejores ejemplos de apropiación, si bien para muchos escritores, no realiza ningún tipo de crítica y tan sólo su trabajo es una repetición, lo mismo que hace Levine al apropiarse de otras obras, lo realiza la poscrítica que escribe con el discurso de otros, como anota Juan Martín Prada.

*“Roland Barthes tipifica la relación entre ciencia y arte que existe en la paraliteratura, y explica que en este nuevo <<arte intelectual>>, <<producimos simultáneamente teoría, combate crítico y placer; sometemos los objetos de conocimiento y discusión –como en todo arte- no ya a un ejemplo de verdad, sino a una consideración de los efectos”.*⁸¹

Un término interesante que bien puede acercarnos a una más de las descripciones de la apropiación, es aquel que Ulmer nombra como Parásito/Saprófito y que al mismo ya se han referido otros escritores, el crítico M. H. Abrams, por ejemplo, *“uno de los que acusan a los deconstructores de ser <<parásitos>>, cuyo Mirror and the Lamp proporciona el estudio definitivo del modelo orgánico en poesía, podría ser útil simbolizar la poscrítica como el saprófito que crece entre las raíces de la literatura , alimentándose de la descomposición de la tradición”.*⁸² En este sentido podrían entenderse también las obras de Levine y otros artistas, que desde una perspectiva personal se considera a las mismas, como saprófitos, es decir; si Levine acude directo a la cita textual realizada por otro, para apropiarse de una obra que ya no necesita proponerse desde su fuente original (el objeto mismo), es pues evidente que, para la artista ya no existe necesidad de crear una imagen del referente realizada bajo el

⁸¹ L. Ulmer, , *Op. cit.* p.144.

⁸² L. Ulmer, *Op. cit.* p.159.

concepto de originalidad, por tanto su obra propone borrar todo rasgo de originalidad en el sentido tradicional de la utilización del término, ya que la misma se ha agotado y sólo nos queda contemplar sus ruinas; por tanto, su obra puede proponer este proceso de alimentación, en donde un organismo vive alimentándose de la descomposición de otros.



Sherrie Levine. *Alter Walker Evans*. 1981.

Ahora bien, la originalidad está a debate y en crisis junto a otros conceptos; ¿No cabría la sospecha de que los métodos apropiacionistas de Levine sean en sí mismos originales? En el sentido en que nadie los había utilizado antes, como estrategia o de esa particular manera ¿No cabe la originalidad en la forma en que decidimos producir o reproducir una imagen, sin que importe el método o la fuente? Si es así, la pérdida de originalidad entonces quedaría entrecomillada, y si la misma no es una característica que distingue una obra de otra aunque esta actúe sobre la misma temática de muchas anteriores ¿No estaría ya el término originalidad en crisis mucho antes de las prácticas apropiacionistas? Claro que esto refiere sólo una apreciación personal realizada a partir de una serie de reflexiones en torno a los pintores manieristas entre otros, quiénes pintaban siguiendo la línea de Miguel Ángel, Rafael y Leonardo Da Vinci, pero manteniendo en principio una clara personalidad artística, desde mi perspectiva esto

puede constituir tempranas formas de apropiación y pérdida de originalidad, que hacen referencia en sus métodos a las actuales estrategias poshistóricas del arte.

Como podemos observar, las obras de Levine se encuentran también legitimadas por la institución en crisis del museo, es claro pues, que han acabado ya los intentos por un arte auténtico, original, autónomo, etc., y queda claro también, que aunque la institución museística se encuentre en crisis, no ha perdido su carácter legitimador del arte, sea cual sea la naturaleza de su producción. Como bien señala Juan Martín Prada en su citado texto, la sociedad de consumo ha sustituido a la sociedad del metarrelato, nos encontramos pues en pleno éxtasis consumista, el arte como cualquier producto cosmético, es una mercancía que se compra para mejorar la apariencia dando status, siempre y cuando se pueda acceder económicamente a éste, aunque este hecho no es nuevo, ya que como podemos recordar, la historia nos ha enseñado que el arte siempre ha sido de carácter elitista y otorga poder a quién lo posee.

Citemos nuevamente a Sherry Levine, en sus obras podemos observar variados tipos de apropiación, uno de estos es la apropiación del estilo y carácter radical de los cánones del movimiento pictórico de los años sesenta en Estados Unidos, que realizó a partir de 1984, las cuales son un conjunto de obras abstractas sobre tablas de madera, obras en las que Levine se orienta hacia la reintroducción del concepto de originalidad, a la vez que, irónicamente persiste en la negación del concepto de expresión, pudiera también ser interpretado el empleo de una forma de trabajo que imita la apariencia de la reproducción mecánica, así como la escasa variación de los patrones formales que emplea, en estas obras Levine hace referencia al Ready Made dadaísta y al collage cubista, entre otras fuentes.

Varios artistas junto con Levine podrían ser citados aquí como símbolos de la apropiación, Louise Lawler, por su parte realiza una apropiación de las prácticas museísticas. *“Una propuesta artística la de Lawler que no es sino un estudio de las condiciones y convenciones inherentes al sistema de mercado y exposición, apuntando de forma constante a la complejidad de las relaciones que existen entre el objeto*

artístico y el artista, la galería, el crítico, el coleccionista, el historiador o el museo".⁸³ Este artista sitúa su trabajo en el mismo proceso de recepción de las obras y el análisis de las prácticas de exposición y mediación institucional se convierte en el eje de las mismas.

El trabajo de Lawler, consiste en fotografiar el modo en que las obras son expuestas ya sea en un espacio público (museo, etc.) o privado (la casa del coleccionista), con ello muestra los medios y procesos por los que la obra de arte se convierte en mercancía, parte de su crítica se centra en como una obra de arte, incluso la obra más intencionalmente crítica, termina convertida en objeto de decoración y embellecimiento que da status a quién la posee. *"Las fotografías de "escenarios" de exposición que Lawler realiza a lo largo de la década de los ochenta muestra cómo el contexto del museo, el de la colección privada o el de la galería comercial, confieren sentido sobre los objetos y gobiernan nuestra relación con el arte"*.⁸⁴ La función que Lawler pretende establecer es ya no tanto la del productor de objetos estéticos, sino que asume los roles que comúnmente corresponden a los agentes externos del mundo del arte; es decir, asume el rol del coleccionista o del museo, como forma de hacer consciente al espectador de dichos procesos de presentación, comercialización, transmisión y exhibición del objeto artístico, y que ya Duchamp con su obra la *Boite-en-valise*, anticipaba esta forma de apropiación, aunque en el caso de Duchamp opera un discurso de diferente naturaleza; esto es, lo que Duchamp realizó fue la colocación de la obra de arte al nivel de cualquier objeto de valor; así que, en su "Museo portátil", Duchamp anticipa las críticas del apropiacionismo, con respecto a la labor del museo y la comercialización de la obra de arte.

En la propuesta de Orlan, podemos encontrar formas de apropiación que se dan mediante el recurso de la cita. Reflexionemos un poco acerca de las cirugías paraestéticas que la artista se realiza sobre el rostro. Al tomar Orlan las referencias de las caras de la Venus y la Mona Lisa para construir su propio rostro, la artista cita obras del pasado con el lenguaje y los recursos del presente, por tanto, me parece evidente

⁸³ Prada, Juan, M, *Op. cit.* p.100.

⁸⁴ Prada, Juan, M, *Op. cit.* p.101.

que su trabajo constituye una forma de apropiación mediante el recurso de la cita, ya que sólo toma fragmentos de estas obras, aunque como todos sabemos *“Orlan no transforma su rostro para alcanzar un estándar de belleza ni para criticar la cirugía estética, sino para cuestionar “los dictámenes de una ideología dominante (la masculina) que se moldea así misma en la carne femenina”*.⁸⁵ Ello entre otros discursos que la artista sostiene para definir su *Arte Carnal*.

Podríamos extendernos y citar aquí a más de un artista para continuar exponiendo las prácticas apropiacionistas, pero ello no corresponde a la intención fundamental de esta tesis, más bien ha sido necesario contextualizar al lector, con la idea de que las reflexiones que sobre tres obras de Balthus se proponen como forma de apropiación en la parte práctica de esta investigación, le sean más comprensibles. Vayamos a ello, refiriendo los aspectos en que la apropiación y la cita están presentes en la obra pictórica que aquí se propone.

⁸⁵ Citada en www.eluniversal.com.mx

3.3 Apropiación y cita en mi obra

Balthus, en oposición constante a las prácticas artísticas de la Modernidad, o más bien a los artistas modernos, a quienes reprochaba constantemente una carencia de oficio en sus obras, se propone así mismo, como un pintor ajeno a la modernidad, época en la que se define o enmarca su trabajo. Tanto en su estilo como en la particularidad de sus temas, en donde el erotismo está presente, no obstante su empeinado desprecio y enojo a todo aquel que apreciara, lo que él reiteradamente negó: la presencia erótica en su pintura. Ello quizá se deba al misticismo y espiritualidad religiosa característica de las prácticas gnósticas, religión a la que Balthus, según indica el escritor mexicano Juan García Ponce, perteneció.

Georges Bataille expone en su obra *El Erotismo*, algunas actitudes reflejadas en los rostros de cierta iconografía religiosa y dice:

Hay similitudes flagrantes, o incluso equivalencias e intercambios, entre los sistemas de efusión erótica y mística. Pero estas relaciones sólo pueden aparecer con suficiente claridad a partir del conocimiento experimental de las dos clases de emoción [...] Prácticamente, los estados que hubieran disuadido a los psiquiatras de un juicio precipitado no entran en el campo de su experiencia, sólo los conocemos en la medida en que los experimentamos personalmente.⁸⁶

Estas apreciaciones las realiza Bataille, sobre la obra de Bernini, *La transverberación de Santa Teresa*, y la refiere a la efusión presente en el rostro de la santa, que bien pudiera ser de placer (imagen citada en la página, 61).

Cabe suponer que Balthus quisiera mostrar en sus “ángeles” una efusión mística, pero para ser sinceros, queda entonces de más la exposición evidente del sexo de las preadolescentes, en la manera en que Balthus las representa en las tres pinturas que se citan ¿Pecó entonces el autor de estas pinturas, de ingenuidad? o ¿Simplemente quiso ocultar la referencia erótica de su obra, bajo el discurso religioso y espiritual?

⁸⁶ Bataille, Georges, *El Erotismo*, España, Ensayos Tus Quets, 2005. p.122.

Precisamente sobre la referencia erótica de sus tres pinturas, toma relevancia su obra, para la apropiación que se realiza en esta investigación. No cabe duda que dentro de ésta, se expone un misterio que paraliza cualquier noción, que pretenda enmarcarse fuera del ámbito del erotismo, todo lo que acontece en las pinturas de Balthus, parece conducirnos sobre lo negado por él, quizá esta no sea la clave para interpretar su obra o reflexionar al respecto de la misma, pero no se puede omitir dicha referencia; reiterando, basta revisar los sexos expuestos de las niñas que él prefiere nombrar “ángeles” y que algunos escritores las enmarcan dentro de la definición de “Lolitas”.

No se propone aquí una investigación sobre la personalidad de Balthus y su obra, por tanto, no interesan en sí los discursos en torno a su personalidad o acciones eróticas, pedofilas, voyeristas, etc., interesa lo evidente, lo innegable, por más que él artista se haya empeñado en ello, y quisiera hablar de una especie de espiritualidad que si bien, puede encontrarse en su obra (como la contendría cualquier obra, hablando de la experiencia estética del productor), no por ello se anula lo erótico como marco de referencia, a la hora de reflexionar sobre su pintura. De sus obras se citan tres en específico, que han posibilitado una línea de investigación, y en esta, la autora se apropia de estos tres “ángeles” de Balthus y reflexionar plásticamente en torno a ellos, es la labor.

Dentro del concepto de apropiación, la cita se presenta como recurso de la misma; es decir, que si se cita un texto pictórico en su totalidad o un fragmento de este, se está llevando a cabo una forma de apropiación.

La parte práctica de la investigación, sugiere una apropiación manifiesta en forma de cita, ya que se recurre a la referencia precisa del cuerpo femenino de tres obras de Balthus, y no a la totalidad de dichas pinturas. Por tanto no existe una apropiación del estilo de Balthus, ni una apropiación de los métodos radicales formalistas que se manifiestan como crítica dentro del discurso posmoderno, por otro lado, el trabajo pictórico tampoco se ha planteado en los términos de apropiación de las prácticas

museísticas que forman parte también del discurso crítico de algunos artistas apropiacionistas.

Siendo claro, que para todo artista contemporáneo a su momento histórico, las crisis del arte han de determinar su producción plástica. En una perspectiva personal, la crisis de representación influye profundamente el trabajo pictórico aquí propuesto, pensando en retomar el concepto de originalidad, autoría y autonomía en la obra de arte, quedaría desvinculado cualquier intento que se presentase, ya que los ámbitos de lo contemporáneo lo impiden, así como la propia historia desmentiría cualquier propuesta que intentase fundamentarse en dichos conceptos. No es que con ello queramos inscribir nuestros discursos en lo estrictamente posmoderno, es más bien algo que sucede y se realiza sin una previa intención, debido a que las prácticas artísticas actuales no pueden escapar a dicha condición, frente al agotamiento de los discursos.

Como se mencionó con anterioridad se han seleccionado de las tres obras de Balthus, sólo los cuerpos femeninos de las preadolescentes, que pueden considerarse como fragmentos de su obra, y que en su carácter de fragmento, las reflexiones pictóricas necesariamente conllevan el discurso de la poscrítica, fundamentado en la idea de préstamos y transferencias, tomadas de otros textos, en este caso pictóricos.

Los aspectos formales de la pintura previstos para este caso, no contienen en sí propuestas innovadoras, ni pretenden inscribirse en discursos radicales, quizá se pueda contemplar una actitud que permita rescatar la figura del autor y su exaltación, ya que se propone la investigación desde la pintura, a la manera en que se recupera la exaltación de la personalidad del autor, a través de la extrema libertad expresiva y de una intensa pulsión vitalista y libidinal, como sucedió con los artistas que trajeron la pintura de regreso, en la década de los 80.

Una anotación que no queda por demás referirla, es aquella que se define en el texto citado de Ulmer con anterioridad, *El objeto de la poscrítica*, la de saprófito, quizá estas pinturas que se proponen como reflexiones sobre las tres obras de Balthus, sean en

parte organismos que se alimentan de la descomposición de otros; que como se ha dicho en páginas anteriores, más bien son una consecuencia y no una intención, ya que ha quedado por demás evidente, que todo discurso plástico que se proponga actualmente, parece difícil que pueda contener rasgos de autenticidad, originalidad o de cualquier concepto heredado del arte anterior.

3.4 Aspectos formales de las 25 pinturas propuestas en la Investigación

Describir la particularidad formal de cada una de las obras que componen la serie de veinticinco pinturas para esta investigación, sería exhaustivo como innecesario, se ha planteado un sencillo esquema para definir los conceptos que aparecen como recurso constante en todas las obras. Más tarde, al final de este capítulo, se harán unas breves reflexiones en torno a las diferentes definiciones y entendimientos del cuerpo desde varias disciplinas, relacionando los contenidos de los primeros capítulos con mis obras.

Así que, subdividiremos los mismos; para hablar de color, composición, materiales, propuesta, lenguaje y demás aspectos formales en apartados, para referirnos al total de las obras.

a) color

En la Edad Media se comprendió que el color, como la música, llegan por un atajo a nuestros sentidos y sentimientos, esta comprensión del color nos lleva necesariamente a reconocer las cualidades expresivas del mismo, aunque como todos sabemos, era temprano para que los artistas de este período reflexionaran sobre dichas posibilidades, si pensamos que los artistas de este período, experimentaron la necesidad de expresarse solo a través del color; aún así, éstos, como los artistas que les anteceden, estaban limitados al uso del color en el arte, por los materiales de que disponían, tanto o más que por sus inclinaciones personales y el contexto cultural de su momento histórico; de ello podemos intuir que, el desarrollo de la pintura en gran medida ha estado sujeto al desarrollo e invención del color.

Así, el desarrollo del color, otorgó posibilidades de orden distinto en cada período a los artistas. Reconociendo que la historia del arte occidental se caracterizó desde la antigüedad hasta el arribo de la abstracción por representar las formas de la naturaleza, cada artista buscó los pigmentos que mejor posibilitaran la traducción exacta de sus impresiones visuales, el uso medieval del color fue poco complejo, ya que las

habilidades no consistían en crear sutilezas del color, sino, en ordenar el uso de los pigmentos crudos en la obra; será en el Renacimiento y hasta el siglo XX, que se vislumbran las ideas en torno a la armonía del color. Los tratados de Alberti sobre el color, reflejan el humanismo del Renacimiento más que el materialismo simbólico de la Edad Media, que, a pesar del apego a los textos y las técnicas distorsionadas de la tecnología antigua, la Edad Media se caracterizó por notables avances en la producción de colores.

Poco a poco, el proceso mecánico de la producción pictórica se va desdibujando en la historia de la pintura, los cambios en la estructura social medieval, condujeron la pintura a otros planteamientos; se pasó del oficio dedicado a la ornamentación en el contexto religioso, a un arte de mayor variedad temática, dando paso a la formación de una economía sustentada en la producción artística, que ya no dependía únicamente de la iglesia.

Las limitaciones en el uso del color en el Renacimiento no fueron menores que en la Edad Media, ya que si recordamos, las mezclas de color se consideraban impuras, por tanto existía una paleta limitada de color, hasta que la técnica al óleo hizo más aceptable y practicable, la mezcla de colores; ello obligó a los artistas a encontrar nuevas estrategias para organizar la creciente gama de colores a su disposición, de este modo, en el Renacimiento, ya no fue suficiente presentar campos planos de pigmentos de alto costo, ofrecidos a Dios con devoción, como el oro; la fidelidad en las representaciones de la naturaleza era la nueva meta, y los pintores querían representar el mundo, tal como lo veían sus ojos. Este ideal renacentista tuvo sus complicaciones, ya que en la naturaleza, no existe ninguna ley que imponga una organización armoniosa de los colores y los objetos, tal cual la necesita un artista para lograr una composición agradable.

Atados a la aplicación correcta del color, según las recomendaciones técnicas de Alberti, los artistas renacentistas, se enfrentaron a nuevas problemáticas en torno a la representación y la fidelidad de la naturaleza en el lienzo, hasta que la aplicación del

color por mezclas ofreció soluciones; tal cual lo podemos observar en la obra de Leonardo, quién logró la unidad tonal en sus pinturas, con colores neutros, no saturados y de un nivel de luminosidad muy restringido, sacrificando los colores brillantes. Más tarde, Paolo Veronés abandonó la pintura de sofisticadas veladuras, mezclando los colores en la paleta, del mismo modo que Tiziano utilizó contrastes complementarios para realzar el color; así arribamos hasta los manieristas, quienes consideraron que la elección heterodoxa de los colores, daría un sello particular a su pintura.

En 1650 Rembrandt se convirtió en un maestro de “moderar” los colores, esto lo logró difuminando campos de color mediante complejas mezclas de pigmentos, *“para representar armoniosamente la vida de la naturaleza de un modo fiel y vívido”*⁸⁷ .

Vasari definió la pintura antes de la modernidad, como meramente representacional y la concibe por tanto, como una búsqueda a través del tiempo para mejorar las apariencias visuales, Clement Greemberg inaugura con su crítica una visión transformadora de la pintura, que se fundamenta en el ideal de la pintura pura, ello lo define el momento de autoconciencia en que los pintores de las vanguardias se preguntan qué es la pintura, y el acto mismo de pintar se convirtió simultáneamente en una investigación filosófica acerca de la naturaleza de la pintura, así, el modernismo se entiende como la edad de la autocrítica, y se indaga en las formas en que la pintura debe permanecer al margen de otras artes, evitando contaminarse de todos aquellos recursos que no le sean propios. De este modo, las diferentes vanguardias optaron por una definición propia de la pintura, renunciando a la aplicación técnica del color tal cual se ejercía en períodos anteriores al modernismo en las artes; como menciona Greemberg, no importaba si la pintura se realiza en los ámbitos de lo abstracto ó lo figurativo, lo realmente relevante era la calidad de la obra, su independencia de otras artes, su pureza; es decir, su autodefinición. Así, la pintura debía determinar como cualquier otro arte, lo que le era peculiar. Los artistas de la Modernidad por tanto, renunciaron a todas las influencias anteriores y buscaron la independencia de la pintura, con ello se orquestaron nuevas estrategias que posteriormente se verían rebasadas por el agotamiento de los discursos

⁸⁷ Ball, Phillip, *La invención del color*, México, FCE, 2003. p. 189.

totalizadores, que daban fin a la continuidad del período moderno, dando paso a lo que Arthur C. Danto define como el momento poshistórico.

El denominado momento poshistórico, se caracterizó por la ruptura de la linealidad en los discursos o metarrelatos, que daban cuenta de la continuidad moderna, el arte posterior a los años sesenta, no encontraba cabida en dichos discursos, ya que, si se consideraba que la pureza de la pintura dependía de la indagación en sí misma, sin préstamos de otras artes, al proponerse obras como las Brillo Box de Andy Warhol, que contenían rasgos de la escultura, etcétera; esto fue concebido por Greemberg como impuro, así, los nuevos argumentos en el arte, no podrán inscribirse en un relato legitimador que unifique al arte, tal cual sucedió con el arte de la Modernidad.

Por tanto, las pinturas que se presentan como parte de esta investigación, se insertan en el momento poshistórico, como lo define Danto, dando posibilidad a la aplicación del color en las pinturas, fuera de cualquier teoría del color, discurso de pureza, o con una intensión particular, como se podrá observar en las mismas; en cambio, encontramos huellas, referencias, préstamos y transferencias en el uso del color, que inevitablemente devienen de discursos anteriores de la pintura, ya que no podemos inscribir las mismas en el concepto de originalidad, ni la intensión de la presente investigación se fundamenta en ello.

Recordemos que al referir la palabra color, referimos también modelado, matiz, valor, intensidad y mezclas, para definir los comportamientos del color en el texto pictórico, y dar una cualidad particular a cada imagen producida, así, cabe la descripción breve, de cada uno de los aspectos del color arriba mencionados, ya que se encuentran presentes en las pinturas propuestas, en esta investigación teórico-práctica.

Modelado: claro-oscuro, define parte del ilusionismo presente en algunas de las obras propuestas, como se puede observar con mayor claridad en la pintura titulada *Ane Diego y yo*, esta pintura contiene con claridad la utilización de este recurso, con la intención de dar cierta ilusión de realidad en la representación de la figura femenina, que concluye

siendo una mezcla de figuración y abstracción, para acentuar las posibilidades de ambos recursos en la producción pictórica. No se persigue una mimesis para abordar la figura femenina; más bien, el modelado del color en las obras, se utiliza como un recurso por medio del cual hacer reconocibles las formas representadas, y no transcribirlas al texto pictórico con un efecto de realismo ilusionista.

Matiz: refiere la diferencia entre un color y otro. Para ciertas pinturas utilice veladuras de matiz de diferentes colores, respetando la pureza del color y modificando su intensidad con aguarrás, para otorgar el carácter líquido que debe contener una veladura húmeda; así como también, se encuentra la presencia de la aplicación de diferentes matices, para diferenciar los campos de color en el texto pictórico o para definir el límite de las figuras cerradas.

Valor: es el nombre que otorgamos a la claridad y oscuridad de los tonos, indica la cantidad de luz que puede reflejar una superficie, así, el blanco representa el extremo superior de la escala y el negro el inferior de la misma, entre ambos acromáticos; se sitúan los demás tonos cromáticos y acromáticos. Prácticamente en todas las obras la mezcla sustractiva se presenta, ya que he adicionado blanco tanto a los matices, como a las mezclas entre matices puros, ocre, tierras, etcétera; incluso en algunas obras recurro a la aplicación de blanco puro, como específicamente se puede observar en la pintura titulada, *Nicte llega y trae luz*.

Intensidad: corresponde a la saturación y refiere la pureza de matiz que puede reflejar una superficie, ello se puede observar en varias de las pinturas que presento, ya que una de las cualidades del color que más me interesa es su intensidad, y la relación con los valores cromáticos y acromáticos, que se producen en el texto pictórico.

Se aplica en cada obra una paleta de color reducida, que comprende básicamente negro y blanco catalogados como no colores o colores acromáticos (sin matiz) por diversos teóricos del color y colores como el naranja, rojo, azul y la paleta de ocre.

El uso de la intensidad cromática se propone como recurso, para acentuar ciertas repeticiones de las formas, sus variaciones tonales y diversos cromatismos del color, enturbiados atenuadamente. Sin un proceso de selección de la paleta, se trabaja con el color en los diversos planos del texto pictórico, para colaborar a la organización compositiva de las obras, relacionando las formas abiertas que definen el fondo con las figuras femeninas. La intencionalidad del uso del color en los fondos, hace posible la aparición de los cuerpos, y a su vez los fondos, pueden ser simulaciones de espacios urbanos, auxiliado de lo matérico, característica propia del óleo y que utilizo como categoría formal.

Mezclas: las mezclas de color se encuentran presentes en todas las pinturas, partiendo básicamente de la paleta de colores primarios, los colores secundarios se desprenden de la mezcla de los mismos, también se trabajaron mezclas de primarios, complementarios y colores tierras entre si; para conseguir calidades tonales de diferentes grises y poder lograr efectos de enturbiamiento del color, que se puede comprender como mezcla sustractiva, ya que la peculiaridad de esta, se define por disminuir la luminosidad de los pigmentos, y absorber la mayor parte de la luz del color.

b) Composición

Las composiciones se orquestan desde la imprimatura y se retoman algunos accidentes de la misma para proponerlos como parte de la estructura de las obras, se citan en todas las pinturas fragmentos de tres obras de Balthus (que se han especificado en el inciso 2.4, del capítulo 2) de las cuales se ha tomado solamente la figura femenina por su connotación erótica, como modelo de apropiación en una muy simple acepción, que es la cita.

Así, las composiciones se construyen también, con la cita de la figura femenina y su repetición en un mismo lienzo, organizada en ambientes urbanos a los que no corresponde su presencia, como son el metro, la calle y el autobús. Estas composiciones se van organizando con el color hasta lograr que la composición observe armonía, para

que ninguno de los elementos que en ellas conviven, sea ajeno al texto pictórico. Como se puede observar, son composiciones de estructura sencilla, que no observan perspectivas o planos complejos de funcionamiento, ni una aplicación del color fundamentada en una teoría específica, del color se extraen referencias cromáticas y tonales, para con ello dejar que los planos de la pintura actúen por sí mismos.

c) Materiales

Los materiales utilizados como soporte, varían entre tela, madera, cartón, hilos de seda, papel pluma, láminas de aluminio y papel de algodón.

En la primera serie de pinturas se trabajó sobre papel de algodón y tela, previamente se imprimieron las imágenes siligráficas, y posteriormente se trabajó sobre estas impresiones con pintura al óleo.

En la segunda serie de obras, se reutilizaron las láminas de aluminio, en donde se habían trabajado las siligrafías, éstas sirvieron como soporte y permitió la reapropiación de las imágenes contenidas para formar con ellas obras pictóricas en un soporte de distinto material, ello con la intención de experimentar las cualidades del óleo sobre láminas de aluminio; mismas que se pueden considerar materiales de desecho.

Se suman a esta serie dos obras de gran formato realizadas bajo los métodos tradicionales de la pintura, y la factura de las mismas se inscribe en las prácticas de la Modernidad y la Posmodernidad.

En la última serie de pinturas que se realizó durante la estancia de investigación en la Universidad Politécnica de Valencia, España; se recolectaron para todas las pinturas, materiales de desecho como soporte para las mismas; estos varían entre los mencionados anteriormente.

d) Propuesta pictórica

La propuesta se inscribe dentro de las prácticas apropiacionistas, y se utiliza para este fin el recurso de la cita. No se incluye dentro de la propuesta pictórica, ningún argumento más allá de la reflexión sobre las tres imágenes citadas, como método que permita dar estructura a la serie de 25 piezas, que componen el total de las obras a presentar.

En las propuestas artísticas actuales, interactúan una serie de elementos formales, que derivan de las migraciones de lenguaje y préstamos de otras obras, la propuesta pictórica que se propone aquí, incluye estos métodos que si bien son consecuencia del arte propio de la posmodernidad, se han tomado con la intención de hacer evidente la crisis de la representación, entre otros aspectos, que definen al arte poshistórico.

Las 25 pinturas se han trabajado desde el gesto y el accidente hasta la figuración, y se propone en dos obras la auto-referencia, ya que se han seleccionado fragmentos de una obra previamente realizada, para hacer con ellas una nueva pintura, y reiterar con ello; la pérdida de originalidad y del aura en la obra de arte.

e) Método de trabajo

El método de trabajo, deviene de un simple proceso; ya que, accidentalmente en una serie de experimentaciones realizadas por mí, surgidas de la combinación de varias técnicas, se estructuró la idea de las 25 pinturas de la investigación.

Estas experimentaciones se realizaron inicialmente en el taller de gráfica actual de la Academia de San Carlos y consisten en la realización de piezas siligráficas, para las cuales se requieren transferencias realizadas a partir de fotocopias sobre láminas de aluminio, de ahí surgió la idea de adherir la fotocopia a las impresiones siligráficas sobre el papel de algodón, con lo cual se consiguieron diversas texturas físicas, tanto como ópticas, que otorgaban a la imagen varias tonalidades de grises, partiendo de ello

se pensó realizar una reutilización de la obra, fotocopiando las fotografías previamente realizadas a las pinturas terminadas y transfiriéndolas al papel o directamente sobre la tela, descartando con ello la utilización de las láminas de aluminio como transmisoras de la imagen.

Por otro lado, se recurrió a la proyección de estas piezas en el lienzo a través del acetato; es decir, que de imágenes previas de cuadros se realizaron fotografías que se imprimieron en acetatos para proyectarlos sobre el lienzo y con ello poder re-trabajar el mismo cuadro con otra paleta de color entre otras variantes, de carácter técnico, pictórico, etc.

Como parte de la investigación se digitalizaron las tres imágenes apropiadas de la obra de Balthus, seleccionando sólo fragmentos y una vez impresas en papel tamaño carta, se re-trabajaron con lápices de grafito y se volvieron a digitalizar, para adicionar con los recursos de la computadora dibujos que repetían la imagen al infinito, logrando con ello diversas calidades de línea y tonos grises, estas imágenes se proponen en diversos soportes encontrados en los contenedores de desechos.

Como hemos podido observar, los métodos utilizados no se inscriben en prácticas innovadoras, sino que se retoman de prácticas como el Arte povera, simplemente se hace uso de los recursos materiales disponibles, para acentuar el recurso de apropiación y la reutilización del motivo en la obra y con ello ubicar el discurso en las prácticas apropiacionistas.

f) Estructura conceptual

La producción actual de productos estéticos, requiere una serie de reflexiones de origen teórico, que se encuentran presentes en el lenguaje del texto pictórico; de este modo los conceptos fundamentales que se abordan en la serie compuesta de 25 pinturas son originalmente cuatro, la apropiación, el fragmento, la autoreferencia y el erotismo; del proceso de trabajo devienen otros más, que se definirán junto con estos en adelante.

-Apropiación

El concepto fundamental de la propuesta pictórica es la apropiación, y se utilizó en específico el recurso de la cita a partir de las tres figuras femeninas de Balthus y que están presentes en las 25 pinturas, mismas que se han parafraseado, deformado e invertido, como método de enriquecimiento del discurso de la obra.

-Fragmento y autoreferencia

Dentro de este capítulo se mencionó que la fragmentación de una obra y llevado uno de sus fragmentos a otro texto, rompe con la unidad del texto del cual proviene el fragmento; y a su vez hace posible la producción ilimitada de textos a partir de la introducción del fragmento en otro texto. La inserción de fragmentos en la obra, ha sido a partir de la apropiación y la autoreferencia de las pinturas que forman parte de la serie y que como fragmentos, proponen totalidad en un texto pictórico independiente. Con la ayuda de la tecnología, se han fragmentado algunas pinturas y se han trabajado digitalmente, modificando el color, la textura, la imagen, la composición, etc., además de que al momento de imprimir las imágenes estas ofrecen variantes que pueden nutrir el resultado final, y a las cuales se las puede re-trabajar yuxtaponiendo cualquier técnica pictórica, ello se ha realizado en tres o cuatro piezas de esta serie, como se indica en la ficha técnica de las obras.

-Erotismo

Pensando el erotismo como una característica que diferencia al ser humano de otras especies animales, ya que al parecer sólo los seres humanos han hecho de la actividad sexual, una actividad erótica; y por otro lado, en la consideración de que todo arte es erótico, este concepto se ha introducido en la obra, casi imperceptiblemente como propuesta, dentro de la estructura conceptual.

Mencionamos que Bataille escribió sobre la efusión mística de la religión y su posible interpretación como efusión erótica, cabe suponer que si bien en cuanto experiencia estética una no está tan alejada de la otra; durante la ejecución de una obra, se presentan una serie de emociones que bien pueden contener desde una connotación espiritual, hasta una de carácter erótico, de esta manera, el concepto de erotismo se manifiesta en la serie de 25 obras, como experiencia estética y se hace visible tanto en las tres figuras femeninas apropiadas de las obras de Balthus como en la totalidad del texto pictórico.

-Repetición-Variación

Con ambos conceptos se genera ritmo y narratividad en la pintura, partiendo de esta descripción, se han analizado las pinturas que componen la serie de los veinticinco lienzos, en los cuales se presenta tanto la repetición como la variación, y confieren a las obras un sentido lúdico que enriquece la propuesta.

En algunas de las pinturas la repetición es mucho más evidente ya que se ha trabajado con la figura femenina y se han variado los métodos de aplicación del color, la mancha y la gestualidad sobre la misma, en otras pinturas aparece la variación cambiando ligeramente las poses de la figura original deformando el cuerpo, así como el rostro de las modelos; es decir, que se realiza una paráfrasis derivada de la figura original.

-Original-Copia

La imagen tomada del original, en algunas piezas se presenta sin modificación alguna, sobre todo en las pinturas en que la imagen proviene de una transferencia, en otras existen variaciones que pueden entenderse como copia de las mismas, aunque para precisar se debe hablar de paráfrasis que se realiza a partir de la imagen original, para el caso de algunas obras.

-Figuración-Abstracción

Se ha trabajado con estos dos conceptos en la totalidad del conjunto de las veinticinco piezas, como se puede observar, en ocasiones, la figura esta definida únicamente de manchas delimitadas por la línea que compone la figura y otorga el referente preciso de la forma; y en otras piezas la figura se compone de manchas que tienen el mismo valor dentro y fuera del motivo iconográfico. Los fondos de las obras son formas abiertas de color, que observan sus límites en cuanto se mezclan con otros planos de color aplicados de forma gestual.

De esta manera al combinar formas cerradas (la figura) con formas abiertas (planos o manchas de color), se observan variaciones que enriquecen el texto pictórico, de ahí que dentro de todas las pinturas se observa la presencia tanto de la figuración como de la abstracción, sin que interfieran entre si rompiendo el contexto de la obra.

-Parodia-Homenaje

Más que existir una intención de parodia en la imagen apropiada, la misma dentro de la pintura se propone como homenaje, ya que la figura no se lleva al plano del cómic, ni se pretende connotación alguna relacionada a este término; así que, la imagen apropiada se considera más cercana a una forma de homenaje dentro de las 25 pinturas que componen la serie.

-Texto y Esgrafiados

La serie de 25 obras cuenta con la presencia de esgrafiados y texto escrito, más como recursos técnicos que colaboran al enriquecimiento de la mancha y a la definición de planos en la obra, que con la idea de transmitir un mensaje al destinatario. Con ello se define parte del estilo de la autora, en donde utiliza el lienzo para escribir ciertos eventos de lo cotidiano, así como nombres de personas que no tienen más importancia,

que ser nombradas como pequeña retribución a su colaboración durante el proceso de trabajo.

-Descontextualización de la figura

Las figuras femeninas apropiadas, se descontextualizaron de su contexto original, en donde habitan en un espacio interior privado, para llevarlas al exterior, que es también espacio público, así, la lectura de estas imágenes en el espacio exterior, se inscribe en un ámbito diferente, con respecto a la que se propone el texto pictórico original, de donde fue tomada la figura.

g) Lenguaje

El lenguaje de las veinticinco obras, refiere un entrecruzamiento de los lenguajes del Art Brut de Tamayo, Karel Appel y Dubuffet, el Combine Painting de Rauschemberg, el neorrealismo europeo de Antoni Tapies y el lenguaje de la fotografía.

Del lenguaje del Art Brut se recupera el rasgo gestual propio de personas ajenas al mundo del arte. En la definición de Dubuffet, estas obras ejecutadas por gente carente de cultura artística, para los cuales la mimesis, al contrario de lo que ocurre a los intelectuales, tiene poca o ninguna relevancia, por lo que sus realizadores, extraen el tema, la elección de los materiales, los medios de transcripción y los ritmos o formas de escritura, de su propio interior y no de los estereotipos del arte clásico o de moda; afirmando que estas obras demuestran la existencia de un potencial de originalidad que todo el mundo posee, pero que la educación y las normas sociales han ahogado en la mayoría de la gente.

El combine painting, de Rauschemberg a comienzos de los años cincuenta, en que una superficie pintada se combina con objetos reales, o en ocasiones imágenes fotográficas, pegados sobre ésta, distingue la representación pictórica de un objeto, de la presentación del mismo en el texto pictórico.

El neorrealismo de Tapies, habitado por el protagonismo de materias y texturas, recupera el objeto como imagen, haciendo una combinación de objeto y pintura.

El lenguaje de la fotografía se inserta en el texto pictórico, para romper con la representación del objeto y dar paso a su presentación.

El entrecruzamiento de estos lenguajes propios de la pintura y la fotografía, se orquestan en las veinticinco pinturas de esta investigación, con la intención de reiterar su carácter poshistórico, así, la forma aparece en ocasiones con grafismos y esgrafiados, unido a lo matérico que se yuxtapone con la imagen recuperada, ello hace referencia a cierta parte del lenguaje plástico de Antoni Tàpies.

La apropiación de las figuras femeninas de Balthus, se presentan en algunas piezas, con el lenguaje de la fotografía, al insertar una fotocopia en el papel o en la transferencia de la imagen a través del recurso de la siligrafía, introduciendo con ello la combinación del objeto con la pintura, tal como se plantea en la obras de Rauschemberg, así, esta técnica es una depuración del collage-montaje.

La presencia gestual en la obra y el carácter expresionista del Art Brut, definen en gran medida, la totalidad de los veinticinco textos pictóricos de la investigación; de este modo, el lenguaje tal como se refirió con anterioridad encuentra su justificación teórica en el discurso poshistórico; ya que refiere una relectura de obras del pasado, como estrategia en la producción de las pinturas que se proponen, en donde la imagen se presenta a través del lenguaje de la fotografía y a su vez, este recurso, permite la introducción de un fragmento de las obras apropiadas, que en parte funciona como collage y por otro lado refiere, la cita para generar con ello un nuevo texto independiente del original.

Así, las veinticinco pinturas de esta investigación, pueden entenderse como palimpsestos, ya que contienen huellas de varios textos pictóricos de manera evidente, y de esta forma

se construye la sintaxis de los mismos; incluso, las veinticinco obras refieren el concepto de parásito/saprófito, que con anterioridad ha sido definido.

Para concluir este trabajo, se harán unas breves reflexiones sobre algunas de las obras que presento en esta investigación, se seleccionaron cuatro obras, aunque los contenidos que en adelante referiré servirán de marco a las veinticinco pinturas, con la intención de relacionar el contenido de mis obras a los contenidos de los dos primeros capítulos.

En el capítulo uno se revisó parte del pensamiento grecorromano que definió al cuerpo como la celda del alma (Platón), así se desprecia lo corpóreo y se destaca únicamente la dimensión espiritual del cuerpo; por otro lado, se revisó la concepción del cuerpo en donde se inscribe el término de pecado (cristianismo), con lo anterior citado, se formulan los antecedentes de nuestra visión contemporánea sobre el cuerpo, la sexualidad y el erotismo, y, como pudimos observar al final del capítulo uno, el significativo cuerpo, constituye hasta nuestros días un concepto inacabado.

Al definir el cuerpo humano, Barthes se pregunta ¿Qué cuerpo?⁸⁸, tenemos varios, el cuerpo de los anatomistas y el de los fisiólogos, el cuerpo que ve o del que habla la ciencia, pero nos dice también que tenemos un cuerpo de goce hecho únicamente de relaciones eróticas, sobre este cuerpo de relaciones eróticas se establecerán las relaciones entre el cuerpo y mis obras, sin obviar por supuesto, que el poder, lo social, lo religioso, lo cultural y lo político, son aspectos determinantes que actúan sobre el cuerpo de deseo, tal como se revisó en la parte final del capítulo uno y en algunos párrafos del dos.

Sartre dice; *“si el prójimo me es originalmente dado como cuerpo en situación”*,⁸⁹ entonces se establece que la relación con el otro pasa necesariamente por la relación con el cuerpo, ya sea mediante su rostro, mediante la atracción sexual, la prestancia

⁸⁸ Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI editores, 2007. p. 28.

⁸⁹ Citado en Diccionarios Akal, p.550.

física. En este sentido Schilder⁹⁰ dice algo muy semejante a Sartre, al decir que la relación social, no es solamente una relación entre dos personalidades, es también y siempre una relación entre dos cuerpos, con ello se afirma que todas las relaciones humanas se sitúan en el nivel de los cuerpos.

Como se puede comprender, estas relaciones implícitas se inscriben en lo corporal (el olor de los cuerpos, el aliento, las relaciones de seducción), y son en última instancia relaciones eróticas en el sentido amplio de la palabra, pero también relaciones sexuales en el sentido exacto del término. Merleau-Ponty lo indica también de manera muy precisa, cito:

un cuerpo no es únicamente percibido como un objeto cualquiera, esta percepción objetiva está habitada por una percepción más secreta: el cuerpo visible subyace en un esquema sexual, estrictamente individual que acentúa las zonas erógenas, perfila una fisonomía sexual y apela a los gestos del cuerpo masculino (el hombre), integrando él mismo en esa totalidad afectiva.⁹¹

Considero que sucede igual con el cuerpo femenino (mujer), lo lamentable es que Merleau-Ponty no haga la precisión de que se habla de lo erótico en el cuerpo, que para este caso no existen diferencias de género, ya que las mujeres experimentan lo mismo que cita en el hombre, sólo que el cuerpo femenino, no sólo respecto a la sexualidad refiere otras construcciones culturales, que no invalidan la posibilidad de experimentar deseo, placer y goce carnal hablando de materia corporal.

Si el cuerpo me hace ser otra de la que pretendo ser, si este cuerpo actúa a voluntad propia, en sus relaciones a partir de lo sexual, lo carnal y erótico, entonces mi cuerpo es también un lugar de experiencia de alienación y de dependencia, aunque en esta lectura del cuerpo cabe la sospecha que se de únicamente a partir de la organización social del trabajo, ya que quizá en otros tiempos no existía alienación o dependencia a otros cuerpos; es decir, en el estado más primitivo de la especie humana, ya que actualmente tal como se reviso, influyen los esquemas sociales, políticos, mediáticos etcétera, que

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Citado en Diccionarios..., *Op. cit.* p.554

nos marcan una conducta a seguir, haciendo de lo sexual un constructo. Yo en particular me preguntó ¿no será esto prueba de un motivo puramente instintivo, conservado a pesar de tanta domesticación al cuerpo, y que en la actualidad se ha exacerbado por lo mediático, y por tanto se estudia desde varias disciplinas, al no saber que hacer exactamente con nuestro cuerpo y cómo entender sus diversas manifestaciones? Estamos lejos de poderlo comprender.

Continuando con Sartre, su análisis de la mirada del prójimo, muestra el ejemplo por excelencia, que nos permite comprender la objetivación-alienación del cuerpo. Ya que, si con su mirada él otro me posee, me configura, esculpe mi cuerpo, lo mira desde un lugar en el que nunca me podré mirar a mí misma, esta existencia de mi cuerpo para el otro me despoja a mí de mi cuerpo. *“De aquí se desprende que el cuerpo es siempre proyecto de recuperación de ese ser apropiado por el prójimo. Este proyecto utiliza todos los métodos de la pragmática del lenguaje y del comportamiento: seducción, mala fe, retorsión, represalias, amenazas, promesa, hechizo, prevención, fuga, etc.”*⁹²

Comulgando con esta perspectiva de la relación social a través de los cuerpos erotizados, y si el deseo erótico es lo que mejor revela la estructura del cuerpo para el prójimo y viceversa del otro hacía mi, citemos nuevamente a Sartre:

El deseo es descubrimiento del otro como cuerpo y como otro cuerpo. Pero el deseo es también descubrimiento en mi cuerpo de la carencia, de la alteridad, de la inquietud y de lo negativo: la ausencia del objeto/sujeto del deseo me afecta en lo más profundo y me remite a mi propia vacuidad. Es la razón por la cual el deseo es insaciable: el deseo no es tanto deseo de un objeto erótico preciso cuanto deseo de deseo. El deseo es no sólo consentimiento al deseo del prójimo, sino también intento de provocar el deseo del prójimo. El deseo es, pues, complicidad con el cuerpo deseante. En este sentido es como el deseo puede ser dicho deseo de un cuerpo para otro cuerpo en su totalidad, y el ser que desea es la consciencia haciéndose cuerpo para hacer nacer mediante el placer (la caricia) el cuerpo del prójimo al prójimo y suscitar en él el deseo de hacer nacer mi

⁹² Diccionarios, Akal, *Op. cit.* p. 551.

cuerpo a mí mismo en el placer, la relación erótica es entonces doble encarnación recíproca”.⁹³

Parto de estas líneas para dar un análisis breve de lo que para mí constituye la relación entre cuerpos y que influye mi percepción, mi entendimiento y por tanto, mi representación-presentación del cuerpo.

El cuerpo tal como lo entiendo siguiendo a éstos autores citados con anterioridad, en principio me representa un cuerpo de deseo. Al observar las tres pinturas de Balthus que se ofrecen a la mirada por el erotismo presente en la totalidad de los cuerpos y en el texto pictórico, encontré la posibilidad de fragmentarlos, descontextualizarlos y erotizarlos desde mi propia mirada, que no es otra cosa que mi concepción del deseo.

Al fragmentar el cuerpo del *Desnudo tumbado* de Balthus, en mi obra titulada *Nicte llega y trae luz*, fig. 1, refiero una visión completamente distinta a la de Balthus, ya sea por la gestualidad presente en mi obra, ya por la figura fragmentada, ya por el color, ya por el pedimento a la mirada del espectador para que termine la construcción de la figura (ya que la he fragmentado y sólo trabajé del vientre de la figura de referencia hacia los pies), ello constituye no sólo mi visión para representar el cuerpo, sino una forma de cita al texto pictórico original, ello me permite también considerar que, aunque sea sólo citando un fragmento del fragmento, se puede realizar apropiación, o incluso está apropiación se puede realizar sólo desde el erotismo que maneja Balthus en su obra; es decir, desde mi percepción de lo que para Balthus es erótico, y por tanto represento desde esta visión el erotismo, ello se presta a muchas reflexiones, aunque la intencionalidad de mis obras es meramente representar-presentar lo erótico a partir de los cuerpos femeninos elegidos en mis textos pictóricos (a ello iré más tarde), lo anterior tal vez constituya un vestigio, una expropiación que fragmento para decir con mi pintura qué es o que entiendo por erotismo, sexualidad y cuerpo, desde mi experiencia subjetiva; es decir, que a través de mi obra trato de explicarme los significados de mi propio cuerpo.

⁹³ Citado en, Diccionarios akal, *Op. Cit. P. 553*

Es evidente que más que una descripción del cuerpo femenino hago una interpretación construida de préstamos, alusiones, citas, glosas o paráfrasis para confiscar una imagen.

Reflexionando en torno a la pintura *Nicte llega y trae luz*, aparece el concepto de deconstrucción, logrado a partir de la contaminación del lenguaje de Balthus. En la figura de este pintor, existe un lenguaje figurativo que él realizó a partir de una figuración técnica y mimética, en mi obra contaminao el lenguaje de Balthus con el lenguaje expresionista y gestual, que hace referencia a la definición derridiana de relectura de la imagen apropiada. Por otro lado, esta figura original ya no tiene el aspecto de la niña pervertida, sino que es la quintaesencia de la perversión, es decir; cito a Balthus en el terreno de mi lenguaje expresionista, para explicarme el mundo a través de la corporeidad femenina, que ha sido pervertida, así, mi mujer es ya la hedonista, la que goza, la perversa.

En otras pinturas hago una cita textual a la figura; por ejemplo, en *La fuente de las prohibiciones*, fig. 2, cito la figura de *La falda blanca*, en esta pintura la figura del texto original fue transferida a partir de una fotocopia, aquí además de contener algunos de los aspectos referidos en el epígrafe anterior, coinciden otros, quizá los de un cuerpo mediatizado, o los de un cuerpo que se expone a la mirada masculina y femenina para provocar el deseo en los otros, en el momento en que coincide en un espacio colectivo como es un vagón del metro, y que se construye a partir de los otros/as que lo miran y por tanto lo esculpen, pero es también un cuerpo sitiado por su epidermis, definido desde sí mismo e interactuando en lo socialmente construido, que es también la construcción que de sí mismo realiza, consciente o inconscientemente todo individuo.

En la pintura titulada por mi *Placer*, fig. 3, se hace referencia al texto pictórico *Cathy vistiéndose*, la expresión del rostro entre ambas figuras no coincide, en la de Balthus el rostro está ausente, en la mía el rostro refleja placer que se transmite en o desde todo el cuerpo, la relación entre la representación de Balthus y la mía, se encuentra en la posición de los senos de la figura femenina así como, en la posición de su cuerpo y en el

vestuario, que trabajé con fuertes referencias gestuales, no para lograr una referencia mimética a la figura del texto original, sino para establecer con mi lenguaje pictórico la paráfrasis que de esta obra realizó; en *Cathy vistiéndose* el cuerpo es ofrecido al espectador para su mirada desde el erotismo que contiene la figura, en mi pintura *Placer*, el cuerpo femenino es ya un cuerpo que se goza y se experimenta así mismo, un cuerpo puramente hedonista, ya no el cuerpo pervertido.

Anteriormente hice mención a lo que puramente se puede representar con la pintura; es decir, a la representación-presentación del motivo erótico más allá de la figura, en esta obra establezco con pocas referencias miméticas de línea, claro-oscuro y modelado, la referencia erótica, que como señalé con anterioridad, considero es también una forma de apropiación (en la medida que una obra abstracta puede ser apropiada desde el color, la intencionalidad, lo gestual, etc.), por tanto, haciendo uso de los recursos propios de la pintura, construí esta figura femenina, con manchas, esgrafiados y chorreados, tal como se puede apreciar en la nariz, el cuerpo y la delimitación de la figura, que se trabajó con los mismos recursos que el fondo, borrando las diferencias entre pintura y dibujo.

En la obra *Ane, Diego y yo*, fig. 4, que también hace referencia a la imagen de *Cathy vistiéndose*, pinté el rostro de manera abstracta con un gesto de angustia, éste rostro se confunde con el fondo del texto pictórico, con ello representó al individuo hipermoderno que pasa del placer a la angustia, tal como menciona Lipovetsky:

Han llegado la inquietud, el apagón de las representaciones del futuro, el eclipse de la idea de progreso. Sin embargo estamos muy lejos de haber pasado totalmente la página del progreso. Aunque la mitología del progreso continuo y necesario tiene fecha de caducidad, no por ello se deja de esperar ni de creer en los <<milagros de la ciencia>>: la idea de mejorar la condición humana aplicando el saber científico siempre es válida. Pero la relación con el progreso se ha vuelto insegura y ambivalente, ya que el progreso está asociado tanto a la promesa de la mejora como a la amenaza de catástrofes en cadena.⁹⁴

⁹⁴ Lipovetsky, Gilles, *Los tiempos...*, *Op. cit.* p.70.

Así, en *Ane, Diego y yo*, que da cuenta del cuerpo regulado por el capitalismo productivo, que luego se regula a través de las técnicas de lo efímero y se le orienta al placer, Narcisa/o ya no contempla tan enamorada/o de sí misma, como en antaño; su imagen en el espejo, ésta Narcisa/o está ahora aterrada/o por la vida cotidiana, por su cuerpo y por el entorno social que se le presenta agresivo. El temor se impone al goce, la angustia a la liberación, ya que en la actualidad, la obsesión por uno mismo no se manifiesta ya en la fiebre al goce, como en el miedo a la enfermedad y el envejecimiento.

Por tanto, en *Ane, Diego y yo*, Narcisa carece de un rostro particular, al que sólo lo define la angustia, mismo que puede significar el de cualquier mujer/hombre, y sólo tiene un cuerpo incompleto, un cuerpo en construcción, que se prepara para su relación social, desde lo que mediáticamente se le demanda, sin darse cuenta de que su domesticación sólo a cambiado de rostro, pero que en esencia continua siendo un cuerpo alienado, de ahí que se le presente sin un rostro definido, al final un rostro que sólo da cuenta de la angustia que le produce su existencia hipermoderna, en donde todo le asusta, le inquieta.

El cuerpo de éste texto pictórico, se mimetiza sin percatarse con un modelo mediático impuesto, ya sea con la moda, ya con lo sexualmente requerido, habla mucho de sexo pero lo practica poco, ya que su cuerpo incompleto e inacabado, no es aún el adecuado para relacionarse. Pensemos en las dietas que últimamente han conducido a la bulimia y la anorexia, pensemos también en los programas de televisión en donde sólo existen cuerpos bellos, perfectos. Revisemos de paso, como en cualquier escala social, se aspira a la moda normada por la cultura hipermoderna, en donde cuerpos desbordantes de carne se unen al deseo de ser cuerpos bellos, perfectos; y asumen, que por el hecho de portar un jeans de marca o una imitación de éste, han logrado su cometido, ser un cuerpo sociosexual aceptado. ¡Vaya utopía! Yo más bien creo, desconocimiento de nuestro cuerpo.

En mi pintura *El orden matrimonial*, fig.5, hablo del cuerpo construido a través de la visión cristiana, ese cuerpo que se prepara desde la niñez al matrimonio, cuerpo al que se le pide abstenerse de las prácticas eróticas que conduzcan al placer libertino, destinado únicamente a la procreación de hijos legítimos, que en parte perpetuaran el poder y servirán para convertirse en estatuas orantes o en cuerpos productivos. La maternidad desde esta mirada, representa también un cuerpo femenino productivo (la mujer como instrumento de producción de hijos legítimos) a diferencia del reproductivo. En esta pieza, el cuerpo femenino representa el constructo religioso del cuerpo de la mujer, otorgado al hombre no para su regocijo personal, sino para la perpetuación de la especie; sí, pero para la perpetuación de la especie legítima. Sólo mediante este patético reclamo al cuerpo femenino se fundamenta la idea del matrimonio, ya que si retrocedemos al período primitivo, las hembras eran preñadas por el macho para perpetuar la especie, pero, como por aquellas épocas no existían convencionalismos, ventajas, poder, ni una economía ávida de consumidores, las hembras eran abandonadas a su suerte y nada debió importar la perpetuación de la especie legítima. Será pues hasta el reconocimiento que hace el ser humano, de las ventajas que se pueden obtener sometiendo a otros cuerpos y alienándolos, que surgen una serie de constructos de todo orden, que hoy tienen al cuerpo humano sometido, domesticado y amenazado de muerte por la tecnología. En la actualidad, la amenaza cristiana de no gozar del paraíso ha pasado del terror a la broma, nada más amenazador que la tecnología, recordemos aquello de las catástrofes en cadena, entre otros aspectos de la misma.

De esta manera y recurriendo a las estrategias apropiacionistas, mi pintura refleja un romanticismo recurrente, en donde expreso la subjetividad de mi ser mujer en un contexto determinado, actúo, procedo y me desarrollo partiendo de mi posición como pintora en un mundo en donde se dá mayor importancia al hombre.

Así, pinto desde el desenfado, sin protocolo, con espontaneidad, sin formalidad y con una existencia palpable de lírica en mis obras, esto es también una forma de escepticismo, de nostalgia y reflexión del pasado. En el momento en que cito, a través

de otros personajes habló de mí, existe por tanto un elemento autobiográfico, al ser yo misma un cuerpo alienado, ya por el conocimiento y la conciencia, ya porque me desarrollo en la normatividad de una sociedad hipermoderna, ya porque la enfermedad me asusta y el envejecimiento me angustia, ya también porque no creo en el progreso mediante la ciencia y la tecnología, tampoco en el conocimiento, pues esté sólo es un rostro diferente de la angustia hipermoderna colectiva, en relación a los otros, aquellos que consideramos ignorantes porque no hablan con nuestro lenguaje, pero que padecen de igual forma angustia, así, atormentados por el deseo de adquirir los que los otros poseen, vamos tributarios de una misma imagen, de una misma posición social, sin enterarnos.

En mi se han disuelto las perspectivas emancipatorias, lo lamentable es que mi viaje transcurre en ese mismo barco, en donde no existe verdaderamente la elección, del cual nunca podré emanciparme, ni prescindir, en ese desolador viaje, contemplo la caída real de las utopías y los paradigmas, sólo sueño a través de mis pinturas y me permito sentirme libre al realizarlas, como cuando me recuesto sobre el pasto de cara a la lluvia, evocando los últimos momentos del pintor Wang-Fô que Marguerite Yourcenar narra en *Cómo se salvó Wang Fô*⁹⁵, otros me acompañan, ciegos de poder, enfermos de deseos perversos, ávidos de guerras para vender sus armas, ansiosos de petróleo, pero no olvidemos las palabras de Einstein “Nada es cierto, ni nada es falso, todo es relativo.”

⁹⁵ Yourcenar, Marguerite, *Cuentos Orientales*, México, Alfaguara, 2005.

Conclusiones

A más de veinte siglos de cristianismo y que la iglesia estableció las condiciones en que la sexualidad debía ejercerse, sigue en nuestros oídos el susurro de las enseñanzas de San Agustín; a una gran parcela de las sociedades actuales importan sus recomendaciones en contra de la carne, y si bien el pecado original encuentra su reparación piadosa en la procreación y el alumbramiento, ya que a través de este gran misterio se perpetúa la especie y se renueva el mundo en la idea de producir estatuas orantes que se consagren a la invocación divina, ideas por demás absurdas, pero que siguen gobernando (por desgracia) la sexualidad de muchos seres humanos, mismos que condenan la materialidad de la carne, los goces del cuerpo tanto como sus secreciones.

Así, no queda por demás absurda la idea de un desprecio al cuerpo, con tan demenciales interdictos, construcciones, pedimentos, reclamos y una serie de conceptos que no refieren otra cosa que el control que se ejerce al mismo desde hace ya bastante tiempo; ya sea a través de la institución religiosa, familiar, moral, social, económica y un extenuante y aturdidor etcétera; que parece no dejar duda, que de ahí surge la necesidad actual de proveernos de un cuerpo que huelga bien y que físicamente sea el adecuado para cumplir con la más alta función que el cristianismo le impone, la de contenedor de un alma que no merece, de un espíritu que lo rebasa y por lo cual tiene que ser sometido a una serie de violaciones y prohibiciones; en suma, a su profanación.

Herederos de un pasado grecorromano que se imagina rico en volptuosidades y ciudadanos de los más estrictos controles al cuerpo establecidos por el cristianismo en el pasado, despreciamos no menos que otras sociedades que nos anteceden a nuestro cuerpo, ello no solo implica que aceptemos las múltiples formas de control que el capitalismo mediático nos tiene reservadas, implica también que en esa medida generamos relaciones a nuestro alrededor, con nuestro tan despreciado cuerpo, de ahí también cabe formular una concepción errónea del mismo, que reafirma el

desconocimiento de nuestro tan abominable amasijo de carne y nos lleva a representaciones fatuas del mismo en el ámbito pictórico o la profanación contemporánea que los artistas del Body Art iniciaran hace ya al menos dos décadas.

Sobre tales presupuestos se ha orquestado a través de la historia, no sólo una visión masculina cargada de descripciones y representaciones del cuerpo femenino en su significado erótico, se han construido mitos en torno a él, y por tanto se convierte en materia de mayor desprecio en relación a su oponente. Más tarde serán las mujeres en la conciencia de poseer un cuerpo, quienes tomarán la palabra para hablar en voz alta de los significados del cuerpo femenino, y en ese orden de ideas; hablarán de él y lo representaran más dignamente en el campo no sólo de las artes.

De lo referido en párrafos anteriores se desprenden las conclusiones de la presente investigación, éstas son: el desprecio al cuerpo, la profanación del mismo desde el arte y otras disciplinas, la necesidad del entendimiento y conocimiento del mismo.

La conclusión que refiere el desprecio al cuerpo, deviene de las múltiples formas de control que han sometido al mismo, tanto como de las variadas profanaciones que hacen los artistas al cuerpo y por tanto sugiere un desprecio a sus cualidades y potencialidades naturales, de este modo nos presentan un cuerpo a modificar físicamente mediante innumerables recursos, que como ya mencionamos, se logran sólo con el auxilio de la tecnología; si no existiese tal desprecio, cabe preguntarse ¿De dónde proviene la necesidad de su modificación? Misma que se manifiesta tan sólo como oscura utopía moderna, ya que el cuerpo tiene un tiempo de duración y sus capacidades, por mucho que se le intente modificar y llevarlo a la unión con el metal observa un fin biológico.

Otro aspecto importante a mencionar, para reafirmar la idea del desprecio al cuerpo, se presenta en la reflexión de todos aquellos productos que se ofrecen a través de la televisión, el Internet, las clínicas de cirugía estética y embellecimiento, que no sugieren otra cosa más que el enfado que debemos tener contra el envejecimiento y las

limitaciones corporales propias de un organismo vivo, así, se prefiere un cuerpo que se mantenga joven y bello, invirtiendo para ello el más mínimo esfuerzo físico y consumiendo absurdamente cuanto producto nos sea ofrecido para alcanzar una meta que hoy por hoy se ve difícil realizar; mientras tanto, la insatisfacción humana crece desproporcionadamente, acorralada por el miedo, parece no significar otra cosa que el desconocimiento del cuerpo y la nula preocupación por concebirlo en sus amplios significados, mientras concluye su trayecto de vida, biológicamente hablando.

De lo expuesto anteriormente, surgen en parte, las representaciones del mismo en el ámbito de la pintura, como se señaló en varios apartados de esta tesis, el cuerpo femenino es representado mayoritariamente en su exterior bajo la visión masculina y encontramos escasas referencias en la obra de Frida Kahlo y otras artistas, quienes representaron en sus obras las enfermedades del cuerpo femenino, sus dolencias, sus fluidos, en fin, todo aquello que involucra su materialidad y el aspecto natural de la degeneración del mismo.

En referencia al lenguaje pictórico y conceptual, se estableció un marco conceptual para el desarrollo de las 25 pinturas, partiendo de los conceptos de apropiación y cita, se concluyó que los lenguajes plásticos actuales reiteran en la cita, la alusión y las referencias al pasado, asumiendo de este modo que la apropiación y la cita, se convierten desde lo que se considero la crisis del lenguaje, más que una práctica propia de la pintura un tema de estudio filosófico, que explica parte del arte actual; es decir, que más que encontrarnos ante un hallazgo plástico, nos encontramos en pleno desarrollo de un discurso teórico.

La producción pictórica que presento para esta investigación se desarrolló a partir del concepto de apropiación, en las 25 pinturas aparecen sólo las tres figuras femeninas citadas de los textos pictóricos de Balthus que con anterioridad mencioné, de ello concluyo que en estas pinturas se encuentra claramente abordado el tema del cuerpo erótico femenino, al presentarnos el sexo de las preadolescentes de manera evidente, incluso se pueden encontrar aspectos que hacen referencia a actos de pedofilia, tal

como se observa en otras obras de Balthus como son: *La lección de guitarra, 1943* y *Retrato de André Derain de 1934*.

Una conclusión más, el presente ya no se muestra apto para la innovación o el nacimiento de nuevos lenguajes dentro de las disciplinas artísticas. En lo que toca a la pintura, el ejercicio de la misma sólo se puede concebir desde la producción y una posición frente a los presupuestos conceptuales y la manera particular en que las pintoras y pintores lo traducen o reflejan en el texto pictórico, así pues, se puede asumir la crisis del lenguaje, también como crisis del discurso pictórico actual.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, Harry N, *Stanislas Klossowski de Rola, Balthus*, Singapore, Thames and Hudson, Ltd, London, 1996.

AGUADO VAZQUÉZ, José Carlos, *Cuerpo Humano e Imagen Corporal, Notas para una antropología de la corporeidad*, México, UNAM, 2004.

AGUILERA, Emiliano, *El desnudo en las artes*, Madrid, Ediciones Giner, 1974.

ARRIARÁN, Samuel, *Filosofía de la posmodernidad, Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, FFL-UNAM, 2000.

ASENSI, Matilde, *El último Catón*, Barcelona, Debolsillo, 2001.

BALL, Philip, *La invención del color*, México- España, Turner- FCE, 2003.

BARTHES, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo veintiuno editores, 2007.

_____, *El susurro del Lenguaje, más allá de palabra y la escritura*, España, Paidós Comunicación, 1987.

BEAUVOIR, Simone, De, *Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome: Arno Press Cinema Program*, 1972.

BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*, España, Ensayo Tus Quets, editores, 2002.

_____, *El erotismo*, España, Ensayo Tus Quets, Editores, 2005.

BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, Madrid, 2002.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI editores, 1988.

BLANCO, Paloma, *Modos de hacer, Arte público, esfera pública y acción directa*, España, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.

BREA, José Luis, *El tercer Umbral, Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CendeaC. Ad Hoc ensayo 3, 2004.

BUCHLOH, Benjamin, "Figuras de autoridad, claves de regresión. Notas sobre el retorno de la pintura," en Wallis, Brian (ed), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, España, Cátedra, 1994.

CARROL, Lewis; BRASSAÏ, *Niñas, cartas y fotografías, Estudio preliminar de Brassai*, Pocas palabras, Barcelona, Lumen, 1998.

CARRILLO de ALBORNOZ, Cristina, *Balthus*, París, Ediciones Ausouline, 2000.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra signo e imagen, 2000.

CORBIN, Alain, *Historia del cuerpo*, volumen I y II, Madrid, Taurus, 2005.

CORTÉS, José M, *Cartografías del cuerpo, La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CendeaC, AD HOC serie Seminarios 4, 2004.

CRIMP, Douglas, *Posiciones Críticas, Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal. Arte contemporáneo, 2005.

DANTO, C, Arthur, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós, 1999.

DAVENPORT, Guy, *A Balthus Notebook*. New York: the ecco press, 1989.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, México, Pretextos, 1994.

DIJKISTRA, Bram, *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.

ECHEVERRI, Correa, Ana María, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, México, Porrúa, 2003.

ESTRADA, Gerardo, *Las transgresiones al cuerpo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.

ESTEBAN, Mari Luz, *Antropología del cuerpo, género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2004.

ETXEBARRÍA, Lucía; NUÑEZ PUENTE, Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, Col. Imago Mundi, Barcelona, Ediciones Destino, 2002.

FOSTER, Hal, *La posmodernidad, Selección y prólogo de Hal Foster*, Barcelona, España, Editorial Kairos 1988.

_____, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, España, Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, 1- La voluntad del saber*, México, Siglo XXI editores, 1991.

_____, *Historia de la sexualidad, 2- El uso de los placeres*, México, Siglo XXI editores, 1993.

_____, *Historia de la sexualidad, 3- La inquietud de sí*, México, Siglo XXI editores, 1992.

_____, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 1970

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad, Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, España, Catedra, segunda edición.

GILLAM, SCOTT, Robert, *Fundamentos del diseño*, Argentina, Victor Lerú, 1978

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza forma, 2003.

_____, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.

_____, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2004.

GUILLEBAUD, Jean-Claude, *La Tiranía del placer*, España, Editorial Andrés Bello, 2000.

HUGHES, Robert, "Arte y dinero", en *A toda crítica. Ensayo sobre arte y artistas*, Barcelona, Anagrama, 1997.

ITTEN, Johannes, *El arte del color*, México, Noriega Editores, 1994

KAUFFMAN, Linda S, *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2000.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

KUSPIT, Donald B., Fuego antiaéreo de los "radicales": la causa norteamericana contra la pintura alemana actual", en Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad, Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

KUPPERS, Harald, *Fundamentos de la teoría de los colores*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

LAMAS, Marta, *La antropología feminista y la categoría "género"*, México, COLMEX 1986.

LARA ELIZONDO, Lupina, *Visión de México y sus artistas, Herencia plástica del México colonial, renovación a tres siglos de distancia*, México, Qualitas, 2004

Le BRETON, David, *Adiós al cuerpo, Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, México, La Cifra, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1996.

_____, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006

LUCIE-SMITH, Edward, *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002.

LYOTARD, Jean-Francois, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998,

_____, *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 1992.

MEJÍA, Iván, *El cuerpo poshumano en el arte y la cultura contemporánea*, México, UNAM-ENAP, 2005.

MANRIQUE, Jorge-Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Lecturas Mexicanas 2000, CONACULTA.

MONEGAL, Antonio, (comp) *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, SL, 2000.

NÉRET, Gilles, *Balthus... El rey de los gatos, 1908-2001*, Alemania, Taschen, 2003.

NEAD, Linda, *El desnudo femenino, Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Ed. Tecnos, 1999.

NÉRET-MUTHESIUS, *Erotic art*, Alemania, Taschen, 1993.

ONFRAY, Michel, *Teoría del cuerpo enamorado, Por una erótica solar*, España, Pre-Textos, 2001.

_____, *Las sabidurías de la antigüedad, contrahistoria de la filosofía, 1*, Barcelona, Anagrama, 2007.

OTERO, Diego, *El andrógino sexuado, eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.

OVENDEN, Graham, *A Victorian Album. Julia Margaret Cameron and her Circle*. London: Da Capo Press, 1975.

_____, *Victorian Erotic Photography*, London: Academy Editions, 1973.

PANOFSKY, Erwin *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979.

PICÓ, Josep, (comp.) *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

PLATÓN, *Simposio (Banquete) o de la erótica, en Diálogos*, México, Porrúa, 1985.

PONCE, García Juan, *Una lectura pseudonóstica de la pintura de BALTHUS*, México, Ed. El Equilibrista, 1987.

PARREÑO, José María, *Un arte descontento*, Murcia, CendeaC, Ad Hoc, 2004.

PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna, Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.

POUPARD, Alain, *Balthus, Les dessins*, Italia, Archimbaud, 1988.

QUIÑONERO, Juan Pedro, "Las cartas de Balthus y su primera mujer escarban en el erotismo del pintor". *ABC*, Septiembre, 2001.

QUIQNARD, Pascal, *El sexo y el espanto*, Barcelona, editorial minúscula, 2005.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, España, Ediciones del Serbal, 2005.

SZASZ Ivonne y LERNER Susana (comp.), *Sexualidades en México, Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México, COLMEX, 1998.

RICHTER, Gerhard, "Notas 1964-1965" en Picazo Gloria y Jorge Ribatta (eds.) *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003.

RODRIGUEZ, MAGDA, Rosa M, *Focault y la genealogía de los sexos*, Barcelona, Anthropos, 2004.

SULLIVAN, J Edward, *Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva de fin de siglo*, México, Siglo XXI editores, 1992.

TRABA, Martha, *Dos décadas vulnerables del arte Latinoamericano*, México, Siglo XXI, 1973.

Varios Autores, *Taller de documentación visual*, UNAM-ENAP, México, 2004.

Varios Autores, *Balthus*, Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 1996.

Varios Autores, *Maestros del Collage, de Picasso a Rauchemberg*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2002.

Varios autores, *Daniel Lezama, obra seleccionada 1997-2000*, México, Editado por Museo de la ciudad de Santiago, Querétaro, Qro. 2000.

Varios autores, *Orlan, Carnal Art*, Italy, Éditions Flamarion, 2004.

Varios autores, *El cuerpo aludido, Anatomías y construcciones México, siglos XVI-XX*, México, INBA, 1998.

Varios autores, *RE(GENER)ANDO, CONSTRUCCIONES Y BORRAMIENTOS, una reflexión sobre arte y género a partir de obras, de la colección de arte contemporáneo de Fundación Televisa*, México, Fundación Bancomer, Fundación Televisa, Indujeres, Universidad Iberoamericana, 2004.

VATTIMMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura pos-moderna*, México, Gedisa, 1986.

VIRCONDELET, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona, Lumen, 2002.

WARR, Tracey, JONES Amelia, *El cuerpo del Artista*, New York, Phaidon, 2006.

WEEK, Jeffrey, *Sexualidad*, México, Paidós, 1998.

YOURCENAR, Marguerite, *Cuentos orientales*, México, Alfaguara, 2005.

Videos.

ZUCCA, Pierre, *Balthus ,Regards Entendus*, Ministère de la culture et de la comunicación, TF1/Ina, 1980.

Diccionarios

AUDI, Robert, *Diccionarios Akal de filosofía*, Madrid, Akal, 2004.

JACOB, Andre, *Diccionarios Akal el Universo filosófico*, Madrid, Akal, 2007.

FIGURA 1

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Nichte llega y trae luz

Técnica: Óleo y bordados sobre tela

Dimensiones: 170 x 140 c m

Año de realización: 2007



FIGURA 1

Nichte llega y trae luz

FIGURA 2

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: La fuente de las prohibiciones

Técnica: Óleo, siligrafía y mixta sobre papel

Dimensiones: 80 x 111 c m

Año de realización: 2006



FIGURA 2

La fuente de las prohibiciones

FIGURA 3
FICHA TÉCNICA
Autor: Irma Pedraza Domínguez
Título: Placer
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensiones: 160 x 110 c m
Año de realización: 2007



FIGURA 3

Placer

FIGURA 4
FICHA TÉCNICA
Autor: Irma Pedraza Domínguez
Título: Ane, Diego y yo
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensiones: 160 x 120 c m
Año de realización: 2007



FIGURA 4

Ane, Diego y yo

FIGURA 5
FICHA TÉCNICA
Autor: Irma Pedraza Domínguez
Título: El orden matrimonial
Técnica: Óleo, siligrafía y mixta sobre papel
Dimensiones: 80 x 120 c m
Año de realización: 2006



FIGURA 5

El orden matrimonial

FIGURA 6

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Guadalupe y las Adelitas posmodernas.

Técnica: Óleo y transferencia sobre madera

Dimensiones: 50 x 150 cm

Año de realización: 2008



FIGURA 6

Guadalupe y las adelitas posmodernas

FIGURA 7

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Metro Pino Suárez

Técnica: Óleo, siligrafía y collage sobre papel

Dimensiones: 80 x 120 c m

Año de realización: 2006

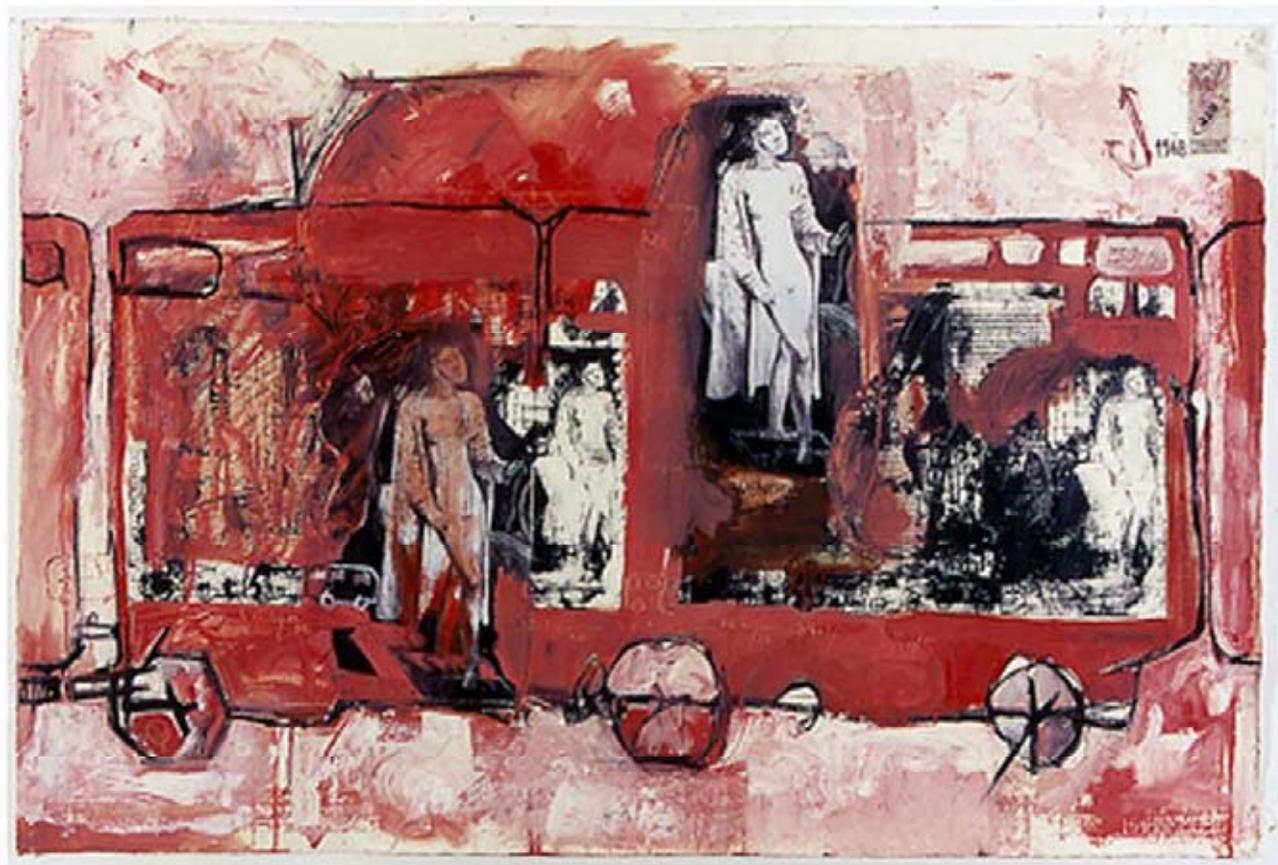


FIGURA 7

Metro Pino Suárez

FIGURA 8

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Coleccionable1968@...

Técnica: Óleo y siligrafía sobre papel

Dimensiones: 80 x 120 c m

Año de realización: 2006



FIGURA 8

Coleccionable1968@...

FIGURA 9

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: La zapatilla dorada

Técnica: Acrílico, óleo y bordados sobre imagen digital

Dimensiones: 35 x 20 c m

Año de realización: 2007



FIGURA 9

La zapatilla dorada

FIGURA 10

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Fragmentos 2

Técnica: Acrílico y óleo sobre imagen digital

Dimensiones: 35 x 20 c m

Año de realización: 2007

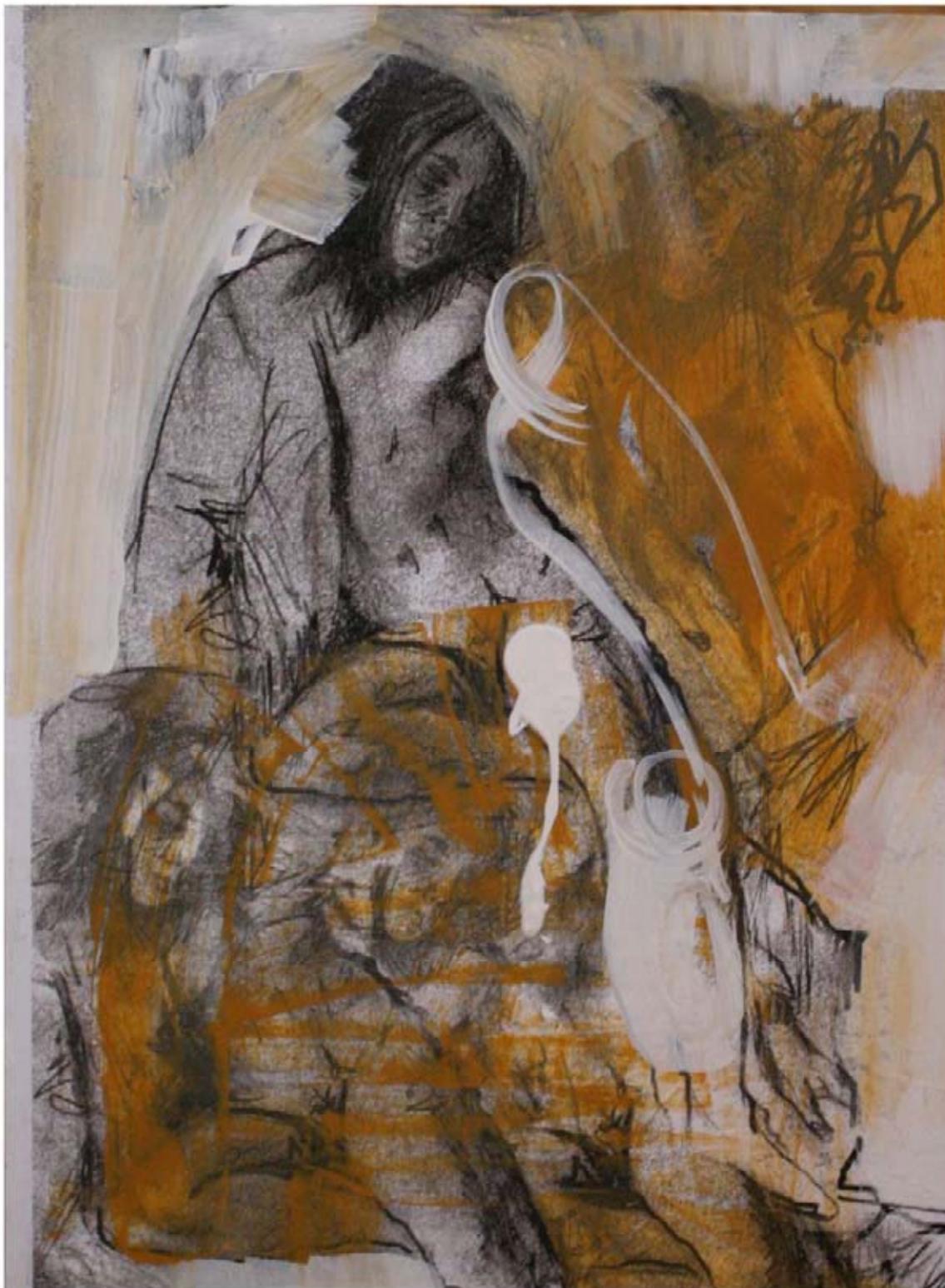


FIGURA 10

Fragmentos 2

FIGURA 11
FICHA TÉCNICA
Autor: Irma Pedraza Domínguez
Título: MG
Técnica: Óleo, transferencia y collage sobre madera
Dimensiones: 25 x 50 c m
Año de realización: 2007



FIGURA 11

MG

FIGURA 12
FICHA TÉCNICA
Autor: Irma Pedraza Domínguez
Título: Ira di dio
Técnica: Óleo, bolígrafo y collage sobre tela
Dimensiones: 170 x 130 c m
Año de realización: 2007



FIGURA 12

Ira di dio

FIGURA 13

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Guadalupe, Spente le stelle

Técnica: Óleo y bolígrafo sobre tela

Dimensiones: 170 x 130 c m

Año de realización: 2007



FIGURA 13 *Guadalupe, Spente le stelle*

FIGURA 14

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Metrobus...

Técnica: Óleo, siligrafía, transferencia y collage sobre papel

Dimensiones: 80 x 120 c m

Año de realización: 2006



FIGURA 14

Metrobus...

FIGURA 15

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Colectivo ruta 26

Técnica: Óleo y siligrafía sobre papel

Dimensiones: 80 x 120 c m

Año de realización: 2006



FIGURA 15

Colectivo ruta 26

FIGURA 16
FICHA TÉCNICA
Autor: Irma Pedraza Domínguez
Título: Yolanda
Técnica: Óleo y transferencia sobre tela
Dimensiones: 110 x 160 c m
Año de realización: 2006



FIGURA 16

Yolanda

FIGURA 17

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Pasajeros@...

Técnica: Óleo y transferencia sobre tela

Dimensiones: 120 x 160 c m

Año de realización: 2006



FIGURA 17

Pasajeros@...

FIGURA 18

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: ángeles y gnósticos

Técnica: Óleo y transferencia sobre lámina

Dimensiones: 40 x 30 c m

Año de realización: 2007

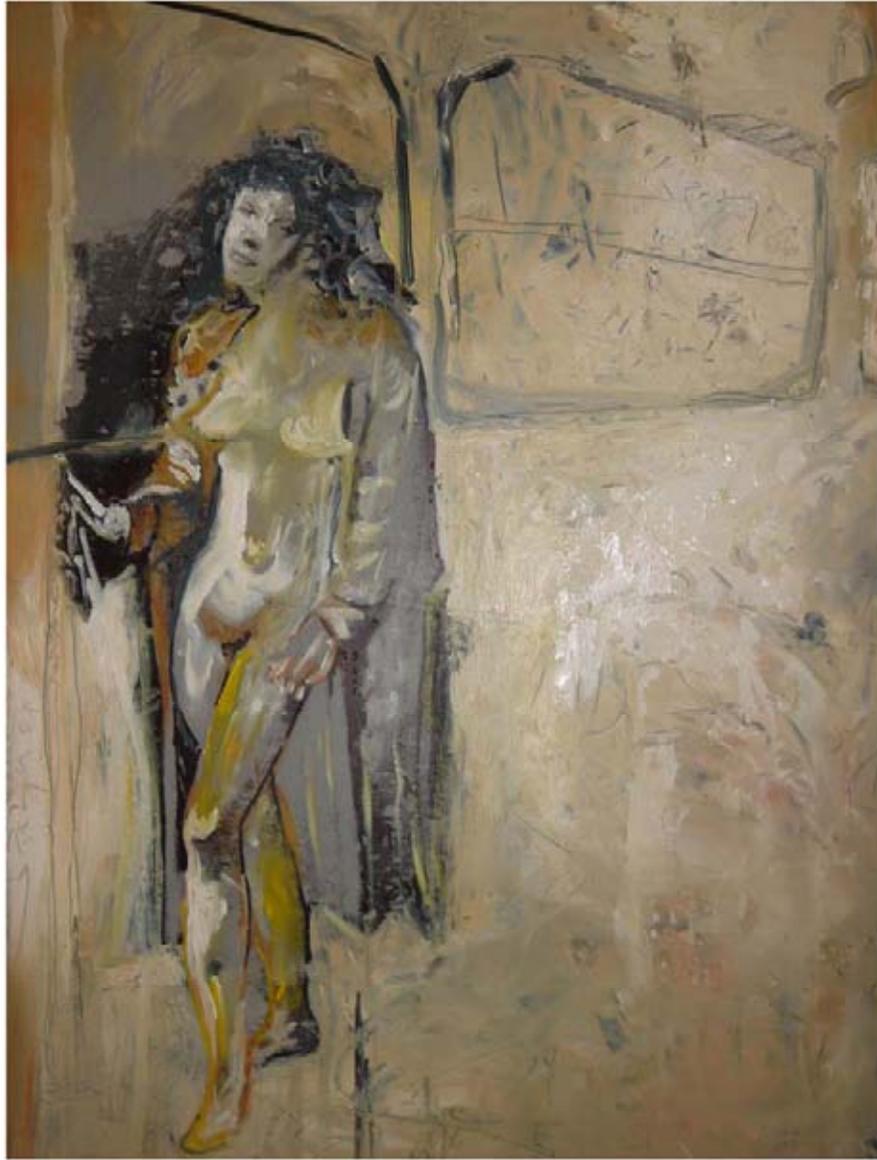


FIGURA 18

Ángeles y Gnósticos

FIGURA 19
FICHA TÉCNICA
Autor: Irma Pedraza Domínguez
Título: Ángel de Balthus
Técnica: Óleo y transferencia sobre lámina
Dimensiones: 40 x0 c m
Año de realización: 2007



FIGURA 19

Ángel de Balthus

FIGURA 20

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Un paseo en metro

Técnica: Óleo y transferencia sobre lámina

Dimensiones: 40 x 30 c m

Año de realización: 2007

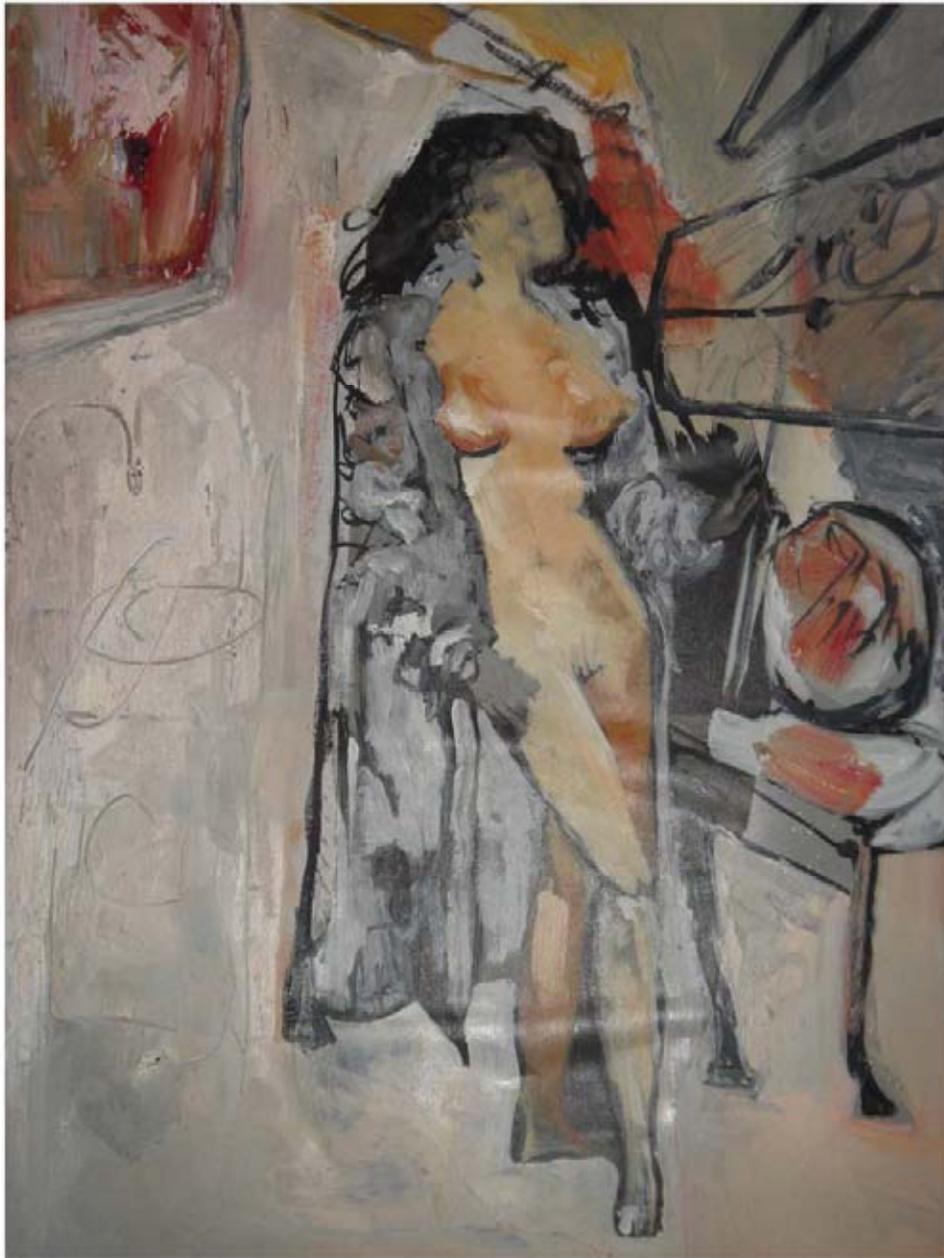


FIGURA 20

Un paseo en metro

FIGURA 21

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Un paseo por Valencia

Técnica: Óleo y bordados sobre tela

Dimensiones: 170 x 130 c m

Año de realización: 2007

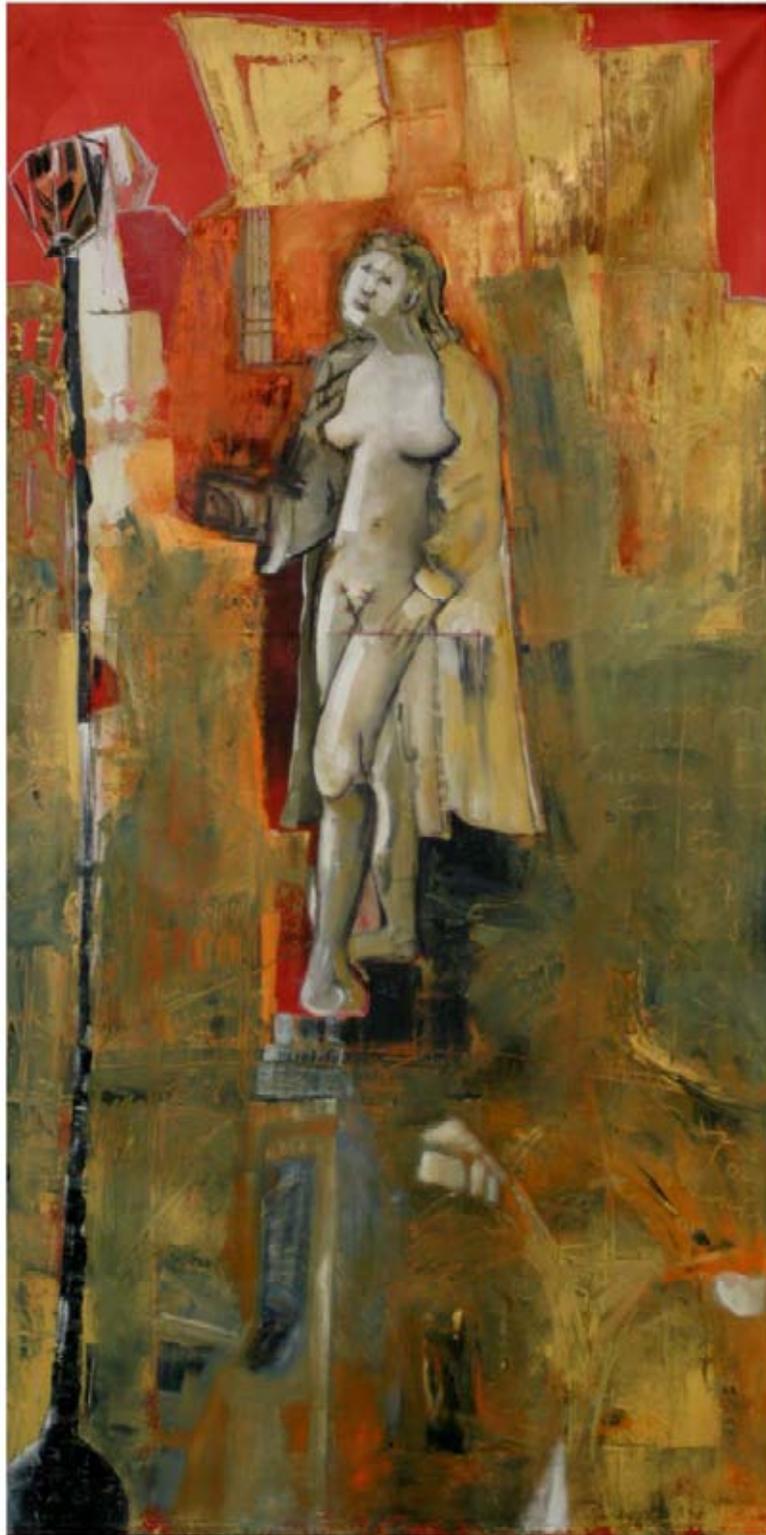


FIGURA 21

Un paseo por Valencia

FIGURA 22

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Amparo en el Cabanyal

Técnica: Collage, óleo y mixta sobre acrílico

Dimensiones: 50 x 40 c m

Año de realización: 2007



FIGURA 22

Amparo en el Cabanyal

FIGURA 23

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Virgen, Iglesia y Estado

Técnica: Collage, óleo y mixta sobre acrílico

Dimensiones: 50 x 40 c m

Año de realización: 2007



FIGURA 23

Virgen, Iglesia y Estado

FIGURA 24

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Un ángel multiplicado

Técnica: Grafito e imagen digitalizada

Dimensiones: 70 x 40 c m

Año de realización: 2007



FIGURA 24

Un ángel multiplicado

FIGURA 25

FICHA TÉCNICA

Autor: Irma Pedraza Domínguez

Título: Yolanda y la ciudad naranja

Técnica: Imagen digital

Dimensiones: 70 x 50 c m

Año de realización: 2007



FIGURA 25

Yolanda y la ciudad naranja