



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

"UNA VISIÓN FEMENINA DEL EROTISMO: RETROSPECTIVA
HISTÓRICA GENERAL Y PROPUESTAS ACTUALES"

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
ARACELI CARMONA CARRASCO

DIRECTORA DE TESIS:
MTRA. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE 2009.





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INDICE

AGRADECIMIENTOS 5

DEDICATORIA 7

INTRODUCCIÓN 9

CAPÍTULO I: LA MUJER COMO ELEMENTO ACTIVO EN EL EROTISMO Y LA PORNOGRAFÍA EN LAS DOS GRANDES CULTURAS.

I.1.- Conceptos de erotismo y pornografía.....17

I.2.- La mujer como sujeto activo en el erotismo en Oriente.....19

 I.2.1.- China.....19

 I.2.2.- India..... 24

 I.2.3.- Japón..... 28

I.3.- La mujer como sujeto activo en el erotismo en Occidente..... 32

 I.3.1.- En la antigüedad..... 32

 I.3.1.1.-Las primeras culturas..... 30

 I.3.1.2.- Mesopotamia..... 37

 I.3.1.3.- Egipto..... 38

 I.3.1.4.- Grecia y Roma..... 40

 I.3.1.5.- México Prehispánico..... 50

 I.3.2.- En la Era Moderna..... 56

 I.3.2.1.- Siglo XVII..... 56

 I.3.2.2.- Siglo XVIII..... 58

 I.3.2.3.- Siglo XIX..... 59

 I.3.2.4.- Siglo XX..... 63

CAPÍTULO II: EROTISMO FEMENINO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: EL CASO DE CUATRO MUJERES ARTISTAS.

II.1.- El cuerpo como elemento de autorepresentación..... 87

 II.1.1.- Antecedentes..... 87

 II.1.2.- El Autorretrato..... 95

 II.1.2.1.- *Los autorretratos en serie* en la obra de Ghada Amer..... 97

 II.1.2.2.- *El disfraz* en la obra de Cindy Sherman.... 100

 II.1.2.3.- *El narcisismo* en la obra de Elke Krystufek..... 104

 II.1.2.4.- *La cabeza fragmentada, La autobiografía visual y La pareja, la familia y el grupo* en la obra de Natacha Merrit..... 108

CAPÍTULO III: EROTISMO EN LA PROPUESTA GRÁFICA PERSONAL.

III.1.- El erotismo en mi propuesta gráfica personal, serie iconográfica..	115
III.1.1.- Serie <i>Inicial</i>	117
III.1.2.- Serie <i>Saturno femenino</i>	119
III.1.3.- Serie <i>Lascivia</i>	122
III.1.4.- Serie <i>Autorretrato fragmentado</i>	126
III.1.5.- Serie <i>Navigum Veneris</i>	129
CONCLUSIONES.....	135
CRÉDITOS ICONOGRÁFICOS.....	141
FUENTES DE CONSULTA	147

A:

Mtra. María Eugenia Quintanilla Silva :

Por la incansable labor y dedicación que mostró en mi proyecto, por el tiempo que generosamente dedicó a cada una de las revisiones teóricas y prácticas, pero sobre todo por confiar y creer en mi proyecto.

A :

Mtro. Alejandro Pérez Cruz,

Mtra. Aurora Zepeda Guerrero,

Mtro. Estanislao Ortiz Escamilla,

Mtra. Leticia Arroyo Ortíz

Mtro. Rubén Maya Moreno,

Dr. Víctor Frías Salazar,

Por sus valiosas aportaciones en cada una de las fases de desarrollo de este proyecto, por brindarme la oportunidad de trabajar de cerca con ellos, pero sobre todo por la amistad y apoyo que me otorgaron.

A mis abuelitos Carmen y Agustín,

Por los años tan maravillosos e inolvidables que pasé en su compañía, por cuidarme y amarme de la forma más sincera que puedo conocer. Con la firme creencia de que se sentirían más orgullosos de mi.

A Alejandra, mi madre,

Por confiar ciegamente en mi y por estar dispuesta a colaborar conmigo en cada una de las empresas que llevo a cabo, pero sobre cualquier otra cosa por brindarme su amistad incondicional y la oportunidad de experimentar muchas cosas en la vida sin reprocharme nada, aún cuando he ido por el camino erróneo.

A mi familia, en especial mis tías Tere y Lupe,

Por ser cómplices de cada una de las locuras que pasan por mi mente y por todo el apoyo que a manos llenas me han dado siempre.

A mis amigos,

Alí Nájar (*I just can't get enough*), Ana Navarrete, Ángeles Cortés, Atenahys Castro, Brisa Castillo, Emilio Bernabé, Lucy Castro, Mariana Chávez-Lara, Maru Bejarano y Martha Escobar, por brindarme su amistad, cariño y por compartír tantos momentos especiales en mi vida, dentro y fuera de la Academia.

A mis dos grandes amores,

Porque de una u otra manera dieron la motivación e inspiración para cada una de las propuestas plásticas.

Inicialmente para poder hablar del erotismo, es necesario aclarar que el atributo de pecado, que se le asigna al placer y al sexo es producto de una concepción judeocristiana, creada como medio de control social e ideológico, que por ello está vigente sólo en Occidente, ya que como se verá en lo arrojado por el proceso de investigación, en Oriente se le considera como uno de los mayores placeres que mantiene una estrecha conexión con la religión, la creación del universo y es visto como una fuerza que le brinda equilibrio.

El desarrollo del erotismo a manos de un sin número de artistas, es quizá la salida que se da a esa represión, ya que *No hay erotismo sin trabas*. Ciertamente es que se da un gran paso en torno al tratamiento de la sexualidad en el arte occidental, pero a la vez se impone una serie de nuevas limitantes, entre las cuales por mucho tiempo se negó el reconocimiento del derecho de la mujer a la iniciativa, ni a manifestar su voluntad, tomar decisiones, actuar y mucho menos a expresarse en torno a un terreno tan pedregoso como es el del erotismo.

La presencia de una ínfima cantidad de obras eróticas producidas por mujeres se debe a que a la mujer se le asignó un papel secundario, de muñeca y objeto de deseo, como modelo o sin valor creativo en las artes, que le limitó a realizar libres aportaciones de tipo cultural o intelectual; sin embargo es indispensable mencionar que sin importar lo enunciado con antelación, algunas de esas artistas han tenido una notable participación como generadoras de obras de arte de diversa índole, desde épocas remotas lo ha hecho, sin embargo le era negado el título de artista al ser considerada sólo como hacedora o copista, nunca como creadora, esto con base en condicionamientos biológicos que le eran atribuidos, mismos que limitaban socialmente su capacidad de innovación, llevándola muy por debajo en sus habilidades y talento de las del varón e incluso se

llegó a negar que una obra ejecutada con una extraordinaria maestría fuera producto de las manos femeninas.

A lo largo de la presente investigación se presentan varios casos en los que las mujeres jugaron un papel activo como generadoras de manifestaciones artísticas que se vinculan con el erotismo y la expresión de sus deseos sexuales; cabe señalar que este documento no pretende ser una antología de mujeres artistas.

En el primer capítulo, se hace una somera revisión sobre la concepción que del erotismo y la sexualidad se tiene en tres países de Oriente: Japón, China y la India; los cuales desde el inicio de sus respectivas culturas dieron muestras de la importancia que para ellos poseía el erotismo y la sexualidad, al grado de vincularlo con el arte, la religión, la creación del universo y la vida misma. Partiendo de ello se crea la necesidad de tomar este tema como una materia más de enseñanza para los niños desde muy temprana edad, los jóvenes, hombres y mujeres de todas las edades.

Por esto, en estos países se generó una vasta cantidad de literatura que fue reforzada con pinturas, esculturas y grabados de excelente manufactura, en las cuales se muestran escenas con una gran cantidad de simbolismos que refieren a la esencia sexual femenina y masculina, así como a los beneficios que la consumación del acto sexual les brinda a uno y a otro y la manera en la cual se debe proveer placer al compañero(a) de alcoba; así como la importancia de actos como la masturbación. Así mismo, se encontrarán numerosas referencias visuales que nos revelan a la mujer como ser activo, participativo en los encuentros sexuales, que disfruta de un exacerbado placer que le puede provocar su pareja o ella misma.

Por otro lado, tenemos la contraparte lo acontecido en Occidente, donde pese a lo que podría pensarse, desde los inicios de las culturas primitivas existen claras muestras de la importancia que el erotismo y el sexo tuvieron para

los seres humanos, muy a la manera de Oriente, ya que el erotismo y lo sagrado se mezclaban en una misma expresión donde cada elemento involucrado poseía un valor mágico, vital y hasta divino.

Para estas culturas, la mujer era objeto de culto, ya que se le consideraba como un ser superior al poseer la posibilidad de generar vida y por la satisfacción sexual que podía sentir y brindar, ejemplo de ello es la veneración a la Madre Tierra y a sus múltiples representaciones religiosas. En estas culturas, no hay manuales escritos para lograr la satisfacción del otro, pero lo que si existió fue una gran variedad de rituales que pretendían aumentar el placer propio y del compañero o imágenes que se enseñaba a las mujeres a ser activas durante el encuentro sexual, incluso hasta a ser quien lleva la iniciativa.

Sin embargo, en ciertos periodos y en especial con la llegada del cristianismo, las libertades de las mujeres en los aspectos políticos, sociales y desde luego sexuales, se vieron afectadas y se les limitó en la expresión de sus deseos, sumiéndolas en un proceso de represión de cualquier tipo de manifestación sexual abierta y de hacerlo se les asociaba con connotaciones negativas, por lo que se decía que no debían experimentar placer ni diversión durante el acto sexual. A partir de este momento el placer femenino se vinculó con las prostitutas.

En la Era Moderna aparecieron en escena algunas obras consideradas como pornográficas, que tenían una finalidad muy similar a las existentes en Oriente, mejorar y transformar la idea que se tenía del amor físico, sin embargo en ninguna de ellas, la mujer era vista como un ser activo, sino como un objeto, un ser sin decisión ni placer en el acto.

Por mucho tiempo, la mujer fue el personaje principal que servía para describir las fantasías de los hombres, sin embargo es hacia el siglo XVII donde aparecen varios textos

en los que las propias autoras hablan del deseo erótico y el placer femenino, con ciertos tintes de sabiduría, cultura y educación sexual. Algunas de las autoras de esas obras literarias fueron escritas tanto por mujeres de la nobleza como por prostitutas.

Los cambios económicos, sociales y políticos que las sociedades experimentaron a lo largo de la historia, dieron paso a una apertura expresiva de las mujeres, quienes abordan una gran variedad de temáticas como medio de cuestionamiento de los roles que se le habían impuesto, quizá el más importante de ellos es el de índole sexual; las artistas lo emplean como herramienta para promover la libertad sexual femenina, el rompimiento con los estereotipos, echando mano de su propia experiencia y su cuerpo para la creación de propuestas artísticas que se insertan en una amplia gama de manifestaciones que van desde las más tradicionales como literatura, pintura, escultura o grabado hasta abarcar las de reciente creación como performance, video, instalación, arte objeto, etc.

En el Capítulo II, se aborda el tema del autorretrato como medio de expresión empleado por las mujeres artistas a lo largo de la historia, algunas veces a manera de estudio anatómico, de arma política o como herramienta para la liberación a una represión en el orden sexual, mientras que otras le toman como la manera de comunicar sus deseos y fantasías sexuales, hablando del gozo que les provee ser seres sexuales que poseen una conciencia de su propio placer sexual, haciendo de su vida privada una cuestión pública.

Estas son mujeres artistas que además de hablar de su placer, se han permitido experimentar con un sinnúmero de técnicas tanto tradicionales como innovadoras para la creación de sus propuestas visuales, motivo por el cual son tomadas como referencia en el proceso de experimentación que se presenta en el siguiente capítulo.

Todo ello se revisará específicamente en la obra de cuatro artistas contemporáneas: Ghada Amer, quien con sus bordados pornográficos; Cindy Sherman con sus disfraces y muñecos sexuales; Elke Krystufek y sus performances masturbatorios; y Natacha Merritt y sus ensayos eróticos, visuales registrados en su cámara digital. Todas ellas, contextualizadas en finales del siglo pasado y lo que va del presente; quienes encaminan su obra al tema del erotismo y que son estudiadas partiendo de la clasificación que del autorretrato artístico propuso la investigadora Carla Gottlieb.

Por último, en el capítulo III del escrito se presenta la producción que se realizó entorno a la temática del erotismo con base en lo aprendido de las propuestas de las cuatro mujeres artistas analizadas en el capítulo anterior; sin pretender ser una copia, sino más bien tomándolas como un ejemplo a seguir en términos plásticos.

Se hace una descripción de los procesos experimentales en cuanto a materiales y el uso de técnicas tradicionales de impresión, entre ellas la litografía, serigrafía, siligrafía, fotografía y esmaltografía.

Los proyectos se presentan partiendo de su cronología de desarrollo y se vinculan con lo encontrado en el capítulo anterior y la clasificación de Gottlieb, además de presentar detalles técnicos de cómo se llevaron a cabo determinados procesos.

Dentro de los proyectos se podrá observar también la evolución que inicia sin hacer uso de la propia imagen física como objeto de representación y tomando a otro ser como modelo, hasta llegar finalmente a la auto representación y reafirmación como ser sexual, que goza de serlo y de ser contemplado como tal.

CAPÍTULO I:

**LA MUJER COMO ELEMENTO ACTIVO EN EL
EROTISMO Y LA PORNOGRAFÍA.**

“El arte erótico de nuestro tiempo es, por una parte, reflejo de la pasión sexual característica del ser humano, pero por otra [...] una crítica social [...] a las actitudes hipócritas ante el sexo [...]”

I.1.- Conceptos de erotismo y pornografía.

Los términos de pornografía y erotismo en múltiples ocasiones parecieran ser uno mismo, debido a que reúnen elementos similares como formas poco refinadas y grotescas para la representación de relaciones sexuales explícitas como medio para incitar emociones y percepciones eróticas que en apariencia parecieran instintivas. Sin embargo, existe una delgada línea que les diferencia, trazada por la finalidad comercial de la porno puesto que hace del sexo un espectáculo, claro está que también depende de la condicionante cultural y social del contexto del individuo que percibe el producto del erotismo y de la pornografía.

Para iniciar con la temática de la pornografía y el erotismo es indispensable recurrir a sus raíces grecolatinas. La pornografía se define como “la descripción de la vida y costumbres de las prostitutas (*graphos*, del latín *graphicus* y del griego *graphikós*: escritura o dibujo; y *porno* del griego *porné*: ramera)”² no se sabe con precisión si el término se empleaba para designar a una serie de historias contadas por prostitutas, sus actividades o lo referente a su oficio.

El término *pornographe* es empleado por vez primera hacia 1769, por el escritor Nicholas Edmé Restif de la Brétonne, en su obra *Le pornographe ou la prostitution reformée*, que versaba sobre reformas urbanas y sociales referentes a la práctica de la prostitución; pero es a partir de 1806, que el término es empleado comúnmente luego de la

1 *Arte erótico del siglo XX*. 2a. ed. México, Juan Pablos editor, 1980. s.p.

2 Yehya Naief. *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*. México, Plaza & Janés, 2004. p.18.

publicación de los libros *Pornográficos* de Etienne-Gabriel Peignot, en 1899; la palabra *pornografía* es incluida en el diccionario de la Real Academia Española.

La escritora Wendy McLeroy designa la pornografía como “la representación artística explícita de hombres y/o mujeres en tanto que seres sexuales”,³ de sus órganos y prácticas sexuales, donde se alude a la masturbación y al coito heterosexual u homosexual, a través de dibujos, pinturas, fotografías, video; su alcance llega a los géneros literarios que se sirven de ella para plasmar toda una serie de relatos que rompen con las convenciones sociales y morales impuestas, que frenan la libertad de expresión en el orden sexual, como ejemplos tenemos detallados relatos del Marqués De Sade, Boccaccio o Aretino.

La pornografía es considerada como un argumento para la presentación de escenas u objetos visuales, literarios o multimedios con la finalidad de producir estímulos eróticos que conducen a la masturbación hasta llegar al orgasmo del espectador. El adjetivo *pornográfico* ha sido adjudicado por los sensores a determinadas manifestaciones y objetos, como respuesta a ideales puritanos, que siguen los preceptos sociales, culturales y políticos imperantes de cada época. Algo trascendente en lo relacionado con la pornografía y el erotismo es que han sido un aliciente en el desarrollo de nuevas y mejores tecnologías para comunicar y expresar ideas, es gracias a estas manifestaciones que los medios de comunicación adquirieron una dimensión sexual.

En la actualidad la pornografía es definida de múltiples maneras, pero esencialmente se le considera como “la expresión del sexo por el sexo mismo, sin pretextos ni justificaciones, como aquella forma de expresión en la que el sexo tiene tal predominancia que podemos olvidar el tema, el contexto, [...] busca la abolición total del misterio sexual o, que por lo menos permite desprenderlo de su contexto

3 Yehya Naief. *La pornografía como arte y diversión*. México, Pinto mi raya, 1996. p.7.

moral, social, legal o religioso"⁴ y no hay que olvidar los fines comerciales que persigue.

Por otra lado, encontramos que el término *erótico* es empleado hacia 1826 por el francés Anthèlme Brillant-Savarin en un texto sobre gastronomía como medio para describir el sabor de las trufas; posteriormente comenzó a emplearse para remitir a representaciones sexuales de carácter artístico que portaban algún significado ritual o mítico de la antigüedad.

I.2.- La mujer como sujeto activo en el erotismo de Oriente.

I.2.1.- China

"La unión sexual del hombre y la mujer da vida a todas las cosas",⁵ esta frase describe a grandes rasgos la trascendencia de la sexualidad en el mundo taoísta, toda la simbología que encontramos en escritos como el *I Ching o Books of Changes*, se basa en el *Tao* (el todo, la perfección, el orden cósmico) como producto de la interacción del *Yin* (principio femenino-oscuridad-Tierra-valles) y el *Yang* (principio masculino-luz-Cielo-montañas). Lo sublime de esta temática llevó a los sabios taoístas a escribir manuales sobre el amor como *El arte de la alcoba* o *El manual de la muchacha sencilla*, entre otros, esto durante la era Hin, de 206 a.C. a 220 d.C.; donde se evocan las diversas posiciones amatorias, como *caballo galopante*, *mono ante el árbol*, etc.; que sirven para prolongar el placer, retardar la eyaculación y provocar en la mujer múltiples orgasmos.

Desafortunadamente durante el Confusionismo, la censura impidió que se diera un desarrollo visual a la par de lo visto en Japón o la India, ello por las restricciones en el

Amantes leyendo un libro erótico.



Par de amantes.



⁴ *Ibidem.* p. 7.

⁵ Charlotte Hill y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006. p. 92.

3

Escena erótica pintada sobre seda, evidencia de la falta de estudio de anatomía del cuerpo humano, 1730.



4

En el jardín en un asiento de roca.



estudio de la perspectiva y la anatomía. Los mejores ejemplos visuales del erotismo chino son las pinturas paisajísticas y las novelas eróticas del periodo *Ming*, entre ellas el "*Pao P'u Tzu* y el *Chin P'ing Mei*"⁶, que sirvieron de referencia para la creación de los textos japoneses eróticos. No debe pasar por alto que la inspiración para la mayoría de estas escenas provienen de los textos escritos durante las dinastías *Tang* y *Song*, siglos VII al XIII; entre ellos *La historia del ala Oeste*, de Yuan Zhen o *La alfombra de los goces y los rezos*, de Li Yu. A continuación se presenta un fragmento de una escena erótica del *Ching P'ing Mei*:

Flor de Peral sirvió vino para *Lady Ping* y su invitado, *Hsi-Men*, y les dejó con sus placeres culpables. Creyéndose solos, con qué rapidez se desnudaron los amantes el uno al otro, con dedos presurosos y jadeos del placer que sentían; él por las aromáticas zonas de sus axilas y su estómago y por sus frutos secretos, maduros y apetitosos; ella por su erecto tallo de jade y el intenso arrebató de su propio placer [...] Flor de Peral, la muy astuta, ha hecho un agujero en el papel de la pared para poder espiar a los amantes y sus juegos [...] La criada está tan cerca que incluso puede oír la música de la flauta de jade al resbalar por la lengua y los labios de su señora [...] Ahora la reluciente puerta de jade le es ofrecida a él y el blanco de tigre cruza saltando los campos de nieve. El ritmo es furioso y los amantes se llaman el uno al otro; *Lady Ping*, la señora, lo hace ruidosamente desde ambas bocas a medida que el ciruelo morado se mueve entre sus labios [...] La propia copa de Flor de Peral está llena y sus dedos completamente húmedos [...] Ahora todos están perdidos. *Hsi-Men* grita cuando sus jugos ardientes se aceleran; *Lady Ping* gime cuando el trueno agita sus muslos y, fuera, en el frío, alguien tiembla.⁷

⁶ *Flor de ciruelo con vasija de metal*, es indispensable comprender el simbolismo inscrito desde el título, ya que incluye el símbolo femenino *vasija* y *ciruelo* como elemento masculino, si no se logra comprender esto se pierde el sentido del erotismo en el texto. *Íbidem*. p. 92.

⁷ *Íbidem*. p.92-93.

En las imágenes eróticas chinas, creadas a finales de los siglos XVII y principios del siglo XVIII, se rinden culto a la dinastía *Ming*, periodo de mayor expresión del erotismo; los amantes son situados en escenarios que revelan las pertenencias, la posición económica y origen étnico de ellos, así como la descripción de los detalles locales como lo es la estación del año.

Queda relegado a segundo plano la importancia del detalle anatómico en los cuerpos de los amantes, lo trascendente es el simbolismo del que está rodeado el acto y que puede ser observado en la escena de *Las Castañas de agua*, desarrollada a finales de la primavera, tal y como se indica por la apertura de las magnolias, que están detrás de la ventana circular y por el tipo de frutos de verano que se encuentran en el cuenco azul de la derecha; primero es el símbolo de la longevidad que se manifiesta con la presencia del pedestal de madera retorcido, así como la agilidad que demuestran los amantes para llevar acabo el entrelazado de sus cuerpos, al igual que las formas ondulantes de sus ropas, mismas que nos describen el movimiento frenético durante el acto. En los pies de

la mujer, se pueden observar unos vendajes que le daban la *forma de loto*, a través de los cuales se lograba debilitar pies y tobillos y a la vez fortalecer los muslos y el pubis, para un mejor desempeño durante el acto; un uso adicional al anterior es que los pies, una vez vendados servían como herramienta para estimular al amante en el encuentro sexual.

En un sofá bordado. 5



Escena erótica *Castañas de Agua*, del periodo *Ming*, (1368-1644). 6



7
Escena erótica del periodo Qing.



8
Símbolo de la nubosidad.



Un elemento recurrente en muchas de las representaciones de Oriente y Occidente, que se hace patente en esta imagen, es la presencia de un *voyeur*, en este caso una sirvienta que toma el pie de su ama.

La era *Qing* o *Manchú*, posterior a la *Ming*, nos brinda 16 escenas ejecutadas sobre un rollo de seda; es una de las mejores colecciones de imágenes donde se hace evidente la importancia que tenía el placer de la mujer en esta cultura, así como las libertades que había para conseguirlo. Una de estas, es la escena de baño donde se puede observar a una dama totalmente desnuda sobre una tina de baño, ella se encuentra ensimismada masturbándose, mientras un *voyeur* le observa con tal detenimiento que incluso inclina su cabeza para tener una mejor vista de la mujer con sus dedos entre las piernas. Los objetos dentro del cuarto de baño, así como el peinado elegante y el brazalete que la joven mujer porta en su mano derecha, nos habla de su posición económica. Se pudiera pensar que esta pintura estuvo concebida para satisfacer el placer del espectador masculino, sin embargo el indicativo opuesto es que la mujer no presenta el vendaje de loto, porque incluso ni siquiera se le ven los pies.

Otro de los simbolismos en las representaciones y textos sexuales es la presencia de *nubes*, que referían al poder creciente de la esencia sexual de la mujer, activado a través de las relaciones sexuales. El complemento de las *nubes* es la *lluvia*, es decir la eyaculación masculina, ambos términos se encuentran unidos en la expresión *Clouds and rain*, o sea *Hacer el amor*.

De igual forma se habla de diversas maneras en las cuales la mujer puede *reciclar* su energía sexual contenida en sus ovarios y óvulos para evitar estados de ánimo negativos -como el stress- y enfocarla en mejor integración con su pareja, revitalizarse física y espiritualmente, o bien para lograr orgasmos vaginales o clitorianos y salud en su piel y órganos corporales y sexuales.

Las prácticas sexuales fueron frecuentemente presentadas como escenas pacíficas y eufóricas, y como medio para mantener buena salud y vitalidad.

Una muestra de la adoración que los taoístas profesaban al cuerpo femenino y al acto sexual se evidencia en el conocimiento y disfrute de la exploración de las partes sexuales de la mujer, llamadas los "*Tres Picos*";⁸ así como el goce de las secreciones que emanan y proveían al hombre de beneficios en su salud. Los *Tres Picos* son la lengua y los labios, los pechos y el Monte de Venus, cuya estimulación por medio de lamidos, chupadas o caricias -aunada a la penetración- lograba el orgasmo de la mujer y el placer del hombre; los pechos les proveían de una *White Snow* de dulce sabor, el *Dark Gate* que protege y resguarda el Monte de Venus y el *Moon Flower*, lubricante natural, esencia que se emana del Palacio del *Yin* y el *Red Lotus Peak*, del cual fluye el "*Jade Spring*".⁹

Otro manual taoísta es *El arte de la alcoba*, escrito entre los años 206 a.C. y 24 d.C. durante la dinastía *Han*; en este texto se proponían técnicas sexuales que permitían prolongar el placer sexual, retardar la eyaculación y así brindar a la mujer varios orgasmos.

Todo lo anterior nos brinda un somero acercamiento al importante papel sexual que ocupan tanto el hombre como la mujer en la cultura taoísta, y la integración del *Yang* y el *Yin*, el cuerpo y alma de los amantes.

9
Una chica estimulándose en el tronco de un árbol floreciente que simboliza su deseo.



10
Unión del Yin y Yang en un hu-lu.



8 At Mann y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002. p. 89.

9 Cada uno de los nombres guardan cierta relación con los elementos a los que se refieren y están inspirados en los sentimientos que exaltaron a los escritores y pintores de los escritos eróticos. *Ibidem*. p. 90.

11

Relieves de los dioses *Shiva* y *Shakti*, en el templo Lakshmana de Khajuraho, India.



12

Detalle de la escena de dos amantes en el esplendor del palacio Mughal.



I.2.2.- India

En el Hinduismo, el arte, la religión y el amor sexual se encuentran fusionados completamente, son la base del universo y de la vida. La sexualidad como tal se basa en la *Gran Dualidad* manifestada en la relación entre *Purusha* -el primer hombre- y *Prakriti*, su complemento femenino en la naturaleza. En la secta *Samkhaya*, el dios *Shiva* es *Purusha*, quien se representa como la luz y elemento inmóvil; mientras que *Shakti* es *Prakriti*, la esposa, signo de poder, quien genera la vida y es movimiento, es representada con un halo de flamas o fuego emanando de su cabeza, donde *Shiva* es la luz.

Lo anterior es una referencia sexual que indica la distribución de la energía durante el acto sexual y la actividad o la pasividad de los compañeros determina los roles con los cuales se identifican, así como la parte donde se centra su energía. Ello nos brinda un indicio del papel que cada uno desempeña en la actividad sexual, entre ambos se reúnen la actividad y la pasividad. *Shiva* es inalterable y espiritual, mientras que *Shakti* es cambio natural y dinámico a la cual corresponden las cosas y seres que existen en el mundo. *Shakti* como esposa y mujer espiritual, es la encarnación el poder activo de la divinidad de *Shiva*. Como puede verse el papel activo dentro de los encuentros sexuales en la cultura Hindú lo lleva la mujer a la par del hombre, el acto amoroso es la expresión perfecta de la unidad.

En la práctica tántrica, los compañeros sexuales usaban muchos recursos para alentar la identificación con *Shiva* y *Shakti*; el deseo se asume como una cualidad mágica de la unión, yendo más allá de los límites físicos y sexuales, incluso era visto como un ritual donde no había la necesidad de estar desnudos, se incluían técnicas arcaicas

como los "mundras"¹⁰, "mantras"¹¹, "yantras"¹² y ejercicios de respiración.

Una de las características más poderosas de la sexualidad tántrica es la circulación de la energía resultante, el proceso no se refiere únicamente a la satisfacción sexual de los compañeros, sino que cada una de las partes del cuerpo de los amantes es activada psicológica y fisiológicamente. Este ritual sexual ha sido entendido como operación de los tres niveles: el nivel práctico o literal donde se prescriben las posiciones del cuerpo, la acción de los movimientos y el ritual; el nivel alegórico donde las partes del cuerpo, los sentimientos, el mecanismo espiritual y ayudas adicionales son entendidas como reflexiones de las expresiones de Dios; y el nivel místico donde cada una de las acciones en el mecanismo energético brinda la cercanía de los participantes y la integración final con los dioses.

El sexo en esta cultura se considera un placer que deben disfrutar libres de culpa hombres y mujeres, de hecho

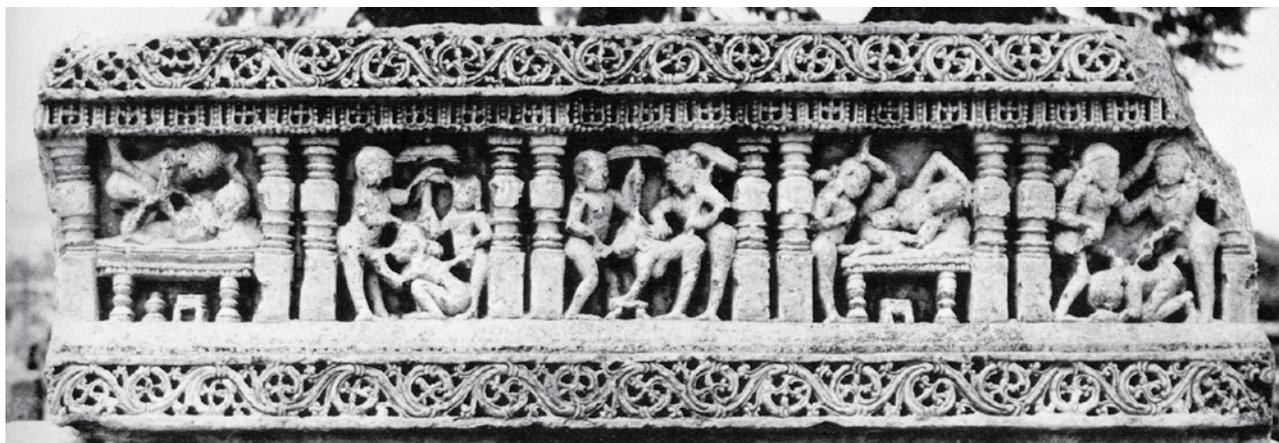
Escena de amantes en una terraza, en una noche alumbrada por una dos lámparas.

13



Escenas eróticas en el dintel de la puerta de entrada a un templo.

14



10 Posiciones del cuerpo donde se incluyen las manos, esas posiciones ayudaban a la fluidez de los fluidos divinos producidos por el cuerpo despierto, que abría sus canales de energía durante el acto sexual. *Ibidem.* p.74.

11 Los mantras son sonidos parte de los ejercicios de respiración, como *AUM* o *OM*, se relaciona con el dios Brahma y el universo; los mantras son escogidos específicamente por un gurú para evocar la correcta energía y lograr su absorción por parte de los participantes durante ese mágico momento. *Idem.*

12 Los yantras son la visualización gráfica de los mantras, son formas geométricas y colores que se manifiestan; cada uno de los siete chakras tiene un diagrama específico a través del cual se representa la energía. La posición de los amantes durante el acto sexual guarda relación con los diagramas de los yantras. *Idem.*



para los hindúes no hay una diferencia entre amor sagrado y amor profano; sin embargo viven con dos elementos que resultan indispensables en su vida: la reverencia por la abstinencia y el culto al placer. La educación sexual hindú es un tema de vital importancia, a lo largo de la historia se han generado una gran cantidad de textos que contienen técnicas que sirven a manera de instructivo para los jóvenes amantes inexpertos, para evitar el aburrimiento entre las parejas, para lograr la capacidad de obtener el propio placer y proveer de éste al compañero de dormitorio.

El erotismo en la India es un conocimiento y legado de muchos siglos, que fue compilado en varios escritos, entre ellos, el texto realizado en el siglo III por *Vatsya*¹³ o *Vatsyayana*, sabio de la casta alta *Brahmin*, cuya finalidad era brindar el conocimiento necesario a los jóvenes a fin de evitar vergonzosos incidentes durante los primeros encuentros sexuales y así poder disfrutar a plenitud cada uno de los placeres del sexo, incluyendo el mordisqueo, la felación y una gran cantidad de posturas amoratorias.

El siguiente extracto nos muestra parte de las enseñanzas vertidas en el *Kamasutra* y que se enfocaban en la participación activa de la mujer durante los actos amorosos:

Cuando la mujer ve a su amante extenuado por una unión sexual prolongada, incluso antes de que haya satisfecho su deseo, debe ayudarlo dulcemente, con su consentimiento, a que se acueste de espaldas, y proceder a desempeñar su papel. También puede adoptar la posición normal del hombre en el coito solamente para satisfacer la curiosidad de él o porque sienta la necesidad de variación.

Hay dos maneras de desempeñar este papel. O bien la mujer se da la vuelta y monta a su amante sin interrumpir el coito, o adopta el papel del hombre desde el mismo principio.

Con la cabellera suelta sobre la espalda y cuajada de flores, sonrío y sin aliento, la mujer debe frotar sus senos

13 Kalyanamalla. *Ananga Ranga*. España, La ventana indiscreta, 2002. p.5.

contra el pecho de hombre, y bajando frecuentemente la cabeza, devolver sus golpes, mordiscos, besos y palabras seductoras, diciendo "Tú me has acostado y has buceado hasta el centro de mi ser; ahora me toca a mí acostarte y bucear en ti."¹⁴

16-18

Miniaturas eróticas de **Rajasthan**,
finales del siglo XIX .



Ratirahasya, *Kokashastra* y "*Ananga-Ranga*"¹⁵, son otros textos que tratan esta temática. El último de ellos, escrito en el siglo XVI por el poeta *Kalyanamalla* o *Kalyan Mall*, como medio para instruir en los secretos amorosos al hijo de *Ahmed*, *Lada Khan*. La intención del autor era que los hombres, que por desconocimiento de las técnicas amoratorias y de las diferentes clases de mujeres, dejaran de tomarlas sólo como animales, pretendía dar una orientación sexual para que logaran el máximo placer posible para ambos; sin embargo desde mi perspectiva no estaba dirigido sólo a los hombres, por su contenido podía servir de manual para que la mujer conozca su cuerpo al igual que el de su amante y lograr una mejor compatibilidad en el terreno sexual e incluso llegar a conocer diferentes recetas que les servían como estimulantes, para crear acelerantes de orgasmos para la mujer o técnicas para lograr un embarazo.

Por último, se sabe de la existencia de escritos específicos dirigidos a la vida erótica de las mujeres debido a su *papel activo en los placeres sexuales*, con la misma importancia que el hombre durante el acto, por tanto se les educaba para que asumieran ese rol a lo largo de su vida.

14 Charlotte Hill y William Wallace. *Op. Cit.* p. 11.

15 Conocido también como *Kama-Shastra* o *Lila Shastra*, aunque vulgarmente también como *Koka Pandit*. *Kalyanamalla. Op. Cit.* p. 7.

1.2.3.- Japón

En Japón el sexo es considerado como un gran placer, natural y accesible, que se relaciona con la creación del país y del universo, tal y como lo describe el siguiente texto del "*Uta makura*"¹⁶:

La unión del macho y la hembra, el hombre y la mujer, simboliza la unión de los propios dioses en el momento que fue creado el mundo. Los dioses ven con buenos ojos vuestras relaciones sexuales y disfrutan de vuestro placer. Por esta razón tanto el marido como la esposa deben esforzarse por complacer el uno al otro y así mismos cuando se unen. Si ambos estáis satisfechos, los dioses estarán satisfechos [...] el buen sexo honra más a *Daikoku* que un altar bien cuidado.¹⁷

En estas ilustraciones hedonistas se puede percibir la delicadeza y belleza para la construcción de los detalles anatómicos de los cuerpos de los amantes, con un especial énfasis en los genitales, que son sobredimensionados y que parecen estar *vivos* antes y después del coito; a la par de esto, se puede evidenciar la riqueza y precisión en las vestimentas y peinados de los protagonistas de las escenas, así como en los elementos que conforman la decoración del escenario donde se desarrolla el acto amoroso, este último punto nos da indicios del estrato social al que pertenecen; como puede verse en cada una de las imágenes presentadas, el cuerpo de la mujer ocasionalmente se revela en su totalidad, sin embargo se aprecia el esplendor de éste y de su piel gracias al movimiento que el artista imprime a las telas, reflejo del apasionado momento que viven los personajes. Existen algunas otras escenas en las que se incluyen accesorios empleados para aumentar el placer en compañía o en

19

Escena de amor en una terraza.



20

Escena de una muchacha, usando un *harigata* o dildo atado a su talón.



¹⁶ Este libro es conocido también como *Pillow Book*, el *Libro de los enamorados* o *El poema de la almohada*.

¹⁷ *Ibidem*. p. 88.

solitario, tales como el "*harigata*"¹⁸ o pene artificial y el *higo-zuiki* o anillo que acelera la erección.

A la par con lo anterior, se presenta un simbolismo que representa la vulva abierta de la mujer, el abanico abierto y la tela roja que cruza su entrepierna y cae a ambos lados de ella, a manera de apertura al placer.

En esta cultura se dan acercamientos prematuros a la sexualidad en el propio hogar: el delgado papel del cual se constituían las paredes de los dormitorios permitía que los niños presenciaran los encuentros sexuales de sus padres. Esta educación sexual se reforzaba a lo largo de toda la vida mediante los textos y manuales sobre sexo, que, ilustrados o no, tenían como fin brindar un buen conocimiento del propio cuerpo como del amante, para llevar a cabo relaciones sexuales placenteras y satisfactorias.

Los escritos eróticos, considerados como *lecturas de cabecera*, en el estricto sentido del término, eran en su gran mayoría de pequeñas dimensiones y sin ilustraciones, el tamaño reducido obedecía al hecho de que debían colocarse junto a los maquillajes, los peines o bien bajo las "*makura*"¹⁹; sin embargo hacia el periodo *Damakura*, entre 1192-1333, una dama aristócrata escribe el *Uta makura* que fue ilustrado a través de xilografías polícromas por Utamaro Utagawa. La finalidad de este libro era brindar educación sexual a las mujeres jóvenes recién casadas, dándoles las herramientas psicológicas y físicas suficientes para tener un

Utamaro Utagawa.
Amantes en una habitación de arriba,
del *Uta makura*.



21

Amantes lesbianas usando un *harigata*,
1821.



22

¹⁸ Bernard Soulié. *Japanese erotism*. España, Crescent Book, 1984. p. 6

¹⁹ Almohadas rígidas de madera sobre las que dormían las damas japonesas para no deshacer sus elaborados peinados. Charlotte Hill y William Wallace. *Op. Cit.* p. 90.

23-26

Utamaro Utagawa.
Xilografías del *Uta makura*.

desempeño sexual satisfactorio. Dentro de sus consejos se encuentran la referencia de las 48 posiciones y lo referente a la excitación verbal, como el alabar el pene del marido para terminar con la flacidez de éste: “[...] que enorme es tu pene, amor mío, mucho más grande que el de mi padre, que recuerdo haber visto cuando fue desnudo al baño”²⁰ o bien “No puedo creer lo grande que es tu pene, amor mío. ¿Es posible que tal maravilla quepa en mí? ¡Lléname ahora!”.²¹

También podemos encontrar los shunga o arte primaveral, serie de 1660 xilografados policromos eróticos realizados por Kitagawa Utamaro hacia los siglos VII y VIII, que inicialmente formaron parte de la publicidad de los grandes burdeles o casas de prostitución. En ellos se pueden encontrar un total de cuarenta y ocho posturas sexuales diferentes donde los personajes principales son los actores de Kabuki y las mujeres de los barrios de libertinaje, que nos transportan a la era del “*Ukiyo-e*”,²² *Mundo flotante* o *La ciudad de la noche* en las grandes ciudades japonesas de los siglos XVIII y XIX; en estos grabados se pueden presenciar toda clase de deleites estéticos y sensuales generados a partir de las contorsiones del cuerpo de los amantes, los descomunales penes y vulvas que distan de las proporciones de los cuerpos representados, los amantes tocando la flauta de Jade (entiéndase felación) o bebiendo de la fuente de Jade, *cunnilingus*; actos aprendidos para procurar el placer del compañero de alcoba.

Encontramos en el acervo de artistas dedicados a la realización de grabados eróticos al estilo de los shunga, a Harunobu, Hokusai e Isoda Koryusai.

Deseo hacer un paréntesis para señalar un punto que bien merece la pena considerar al momento de observar las

20 *Ibidem*. p. 91.

21 *Idem*.

22 Esta palabra sirve para referirse a representaciones de los placeres sexuales de la vida moderna, ocultaba el significado de Ukiyo, que derivaba de una expresión china de la tristeza del siglo VII. *Ibidem*. p. 50.

escenas eróticas japonesas: El elemento indicador de que se acerca el éxtasis y revela la intensidad de la pasión de la mujer, es la presencia de abundantes fluidos que secreta su vagina.

Mientras que por otro lado, en la última de las imágenes que se presentan de las xilografías *Uta makura* y en los *Ukiyo-e*, puedo percibir algo excepcional y que en lo que llevo de esta investigación no había encontrado con antelación, y muy común en la pornografía occidental: la eyaculación externa, que en este caso en específico es por la incapacidad del personaje por contener la pasión y deseo que le despierta la mujer.

Hay dos leyendas que versan sobre la mujer como fuente de deseo, son: *La Isla de las mujeres* y la de *Ama-no-Uzume*. La primera de ellas narra la llegada de un grupo de naufragos a la Isla de las Mujeres; de entre ellos, la reina escoge al marinero con el pene más largo con la finalidad de copular con él y compartirlo con sus súbditas, lo cual degenera en una orgía llena de exacerbados placeres que dejan exhaustos a los marineros, quienes a la mañana siguiente huyen en su barca, perseguidos por las desesperadas mujeres que una vez más se quedan solas.

Por otro lado, está la historia de *Ama-no-Uzume*, mujer de los cielos que siempre estaba lista para fornicar;²³ una noche fue visitada por los *Kami*, que gustaban de jugar travesuras a los dioses y a los hombres, le visitaron y le hablaron de la oportunidad de apagar el apetito sexual y descubrir una nueva forma de disfrute, lo cual despertó su curiosidad y su cuerpo, “[...] sus ojos brillaron, su boca húmeda, sus pechos repentinamente se endurecieron y extendieron, su vagina ya parcialmente abierta”²⁴ sin lugar a dudas era lo que ella había soñado. Posteriormente,

Grabados *Ukiyo-e*,
imágenes del *Mundo Flotante*.

27-28



29

Detalle de una escena donde se bebe de
la *Fuente del Jade*.



23 Por esta cualidad fue considerada como la patrona de las cortesanas. Bernard Soulié. *Op. Cit.*, p. 25

24 *Ibidem*. p.28

30

Detalles de las escenas de **La isla de las Mujeres**, la reina con su elegido.



31

Detalles de las escenas de **La isla de las Mujeres**, la orgía.



32

Detalles de las escenas de **La isla de las Mujeres**.



Amaterasu le confía cumplir una misión importante, donde ella vive un placer indescriptible:

[...] vestida con un fino *attire*, comenzó a bailar, golpeó al ritmo de sus pasos con una lanza contra el piso. Este curioso baile gradualmente fue haciéndose más rápido y pronto perdió la conciencia, abandonándose completamente a la histeria bebida de su propio cuerpo el cual se retorció en espasmos de solitario placer [...] al momento en el que se acercó al éxtasis, Ama, lentamente se deshizo de su túnica. Por un instante sus pechos triunfantes se recobraron, entonces, arqueó su cuerpo, se expuso con un gesto lascivo [...] su cuerpo pronto estaba desnudo hasta la cintura, reventando sucesivamente, revelando su órgano sexual, salieron una oleada de *jugos de amor* como si, un momento después, un pene divino hubiera entrado en la noche y la penetrara.²⁵

A través de estas muestras visuales y narrativas se puede apreciar la importancia que la mujer tiene en las culturas de Oriente, ello como personaje activo en el desarrollo de la plenitud sexual, donde además no se establece ningún tipo de restricción en los encuentros eróticos.

I.3. La mujer como sujeto activo en el erotismo de Occidente

I.3.1.- En la antigüedad.

I.3.1.1.- Las primeras culturas.

El sexo, y por tanto el erotismo, siempre ha sido fundamental para el hombre, al ser la manifestación del culto a la vida y rebelión contra la muerte. El erotismo y lo sagrado estaban fundidos el uno con el otro en una misma expresión, veían cada una de sus manifestaciones, dadas a través del cuerpo desnudo, los gestos y rituales de cópula, como un elemento mágico, vital, natural y divino, era un acto envuelto en la mayor claridad y naturalidad posible.

²⁵ *Idem.*

El amor sexual en las sociedades primitivas tenía como principal elemento el papel seductor, tanto de hombres como de mujeres, ya que ambos debían dar una buena impresión a su compañero, mostrar su belleza, hacer despliegue de su destreza y aptitudes respecto al brindar y obtener placer, ello como reflejo de su experiencia en un acto tan intenso como lo es el sexo; los beneficios que de ello se generaban se evidenciaban en el cuerpo y el alma. Incluso en ocasiones se creía que el acto sexual tenía la facultad de alejar el peligro.

Dentro de esta visión del erotismo la mujer fue objeto de culto, eje en torno al cual giraba la organización social de muchas de las civilizaciones primitivas; ella era el centro de atracción y se le consideraba como superior por la posibilidad de generar vida y bienestar, pero además por la satisfacción sexual de la que era capaz, incluso en muchas de las culturas primitivas tenía la iniciativa durante el intercambio sexual y a quien muchos de los bailes y rituales sexuales iban dirigidos.

Algunas de esas culturas primitivas desarrollaron una variedad de formas para aumentar el placer y que eran empleados tanto por hombres como por mujeres, en esto "los cinco sentidos"²⁶ jugaban un papel estelar: la *vista*, a través de gestos o del uso de diferentes ornamentos que servían para realzar su belleza, entre los que se encuentran los maquillajes, las máscaras o el afeitar sus cabelleras; el *oido*, las mujeres solían insertar una o más pequeñas campanillas esféricas en su vulva, que brindaban un dulce y delicado sonido al moverse. Esto lo realizaban también los hombres. de algunas culturas primitivas; el *olfato* y el *gusto*, cuando la vagina era frotada con hierbas aromáticas y era insertado un trozo de pescado en su interior, mismo que debía ser sacado con los dientes por el hombre que la mujer eligiera como su amante; por último el *tacto*, en muchas ocasiones

26 Lucienne y Jesús Romé. *Primitive erotic art*. Italia, Liber, 1983. p. 18-19.

33

Arete de oro representando los órganos genitales femeninos, Indonesia



34-35

Representación del acto sexual, Indonesia.

Figurilla de madera que muestra el grado de deseo sexual, representado aquí por la masturbación, Indonesia.



36

Venus de Willendorf

Tallada en el Paleolítico hacia el año 30000 a.C.



37

Diosa Artemisa o Diana de Efeso.

siglo II d.C.



el contacto físico podía llegar a tornarse altamente violento y brutal, como ejemplo de ello algunos hombres realizaban una perforación en su pene donde colocaban un pequeño palo que adornaban en la punta con un ramo de hojas o delgados hilos, con ello lograban despertar pasión desbordante en las mujeres con las que copulaban.

Las culturas antiguas eran devotas de la Gran Diosa o Madre Tierra, quien representaba la magia de la fertilidad, sexualidad y muerte, en pocas palabras era la *vida misma*; el centro en torno al cual giraba esta magia era la relación dinámica entre hombre y mujer. La gente del paleolítico y neolítico imaginaron una gran variedad de formas a través de las cuales podían explicar los hechos de la naturaleza y la existencia humana, la forma física que ellos dieron a la Gran Diosa era la de una mujer con pesado busto desnudo, que era justamente la fuente de su energía sexual. El mejor ejemplo de ello son la *Venus de Willendorf* o "la diosa Diana de Efeso"²⁷.

La *Venus de Willendorf* es una pequeña estatua de no más de 11.5 cm. de alto, con prominentes muslos, nalgas y pechos, presumiblemente la primera representación de la atracción erótica. Presenta en su cabeza un mórula a manera de tocado, que le cubre completamente el rostro hasta la barbilla; es considerada como objeto de culto a la mujer idealizada donde además se celebra su poder sexual y de fecundidad, esto por el gran volumen de sus senos que hablan de la capacidad de proveer alimento y nutrir a la descendencia y por su redondeado vientre que enfatiza su capacidad de generar vida. Otras figurillas similares en cuanto a características e importancia sexual, son la *Polichinella* y la *Venus de Laussel*.

²⁷ Al parecer lo que se considera como una gran cantidad de senos, era en realidad una serie de adornos de grandes dátiles, símbolo de fertilidad. James Hall. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. España, Alianza Editorial, 1974. p. 296.

Los templos erigidos en honor a la Gran Madre contenían la imagen de la serpiente cósmica, símbolo de vida eterna y reencarnación. Una variante de ella era la serpiente/dragón, símbolo del agua cósmica y la oscuridad que oculta lo amorfo y lo virtual; en algunas otras ocasiones la Madre Tierra se representó con cuerpo de serpiente o bien con una cola que encerraba su cuerpo, a esta variante se le conoce como *Serpiente Naga*²⁸.

La diosa fue omnipresente y partenogénica²⁹, concibió y dio vida a su descendencia en sí misma, fue lo suficientemente poderosa para hacerlo sin la ayuda de los dioses, ni del hombre. La Gran Diosa guardaba relación con la luna y con el misterio de su movimiento en el cielo, que le vinculaba con el ritmo menstrual de la mujer, aunque hay que decir que también se le asociaba con los tiempos de la muerte, desintegración y los demonios de la oscuridad, por lo que se le llamó *Negra*; parte de sus características era que permanecía escondida y sólo cuando participaba en los ritos sexuales frenéticos se le veía expuesta del todo.

La diosa tenía una personalidad ambivalente, podía conocerse como *Virgen* o *Putas*, por ello en muchas culturas la Madre Tierra es la protectora de las vírgenes y patrona de las prostitutas.



Diosa de la Tierra, Madre Tierra o Serpiente Naga en su representación con una cola que envuelve su cuerpo. Siglo VII-VIII.

38

²⁸ Quien regía el inframundo ya que las víboras viven en el piso, en hoyos donde domina la oscuridad, paralelamente a su simbolismo del acto sexual.

²⁹ Modo de reproducción por división reiterada de células sexuales femeninas no fecundadas. *Océano Uno: Diccionario enciclopédico ilustrado*. España, Grupo Editorial Océano, 1992. s.p.

La Gran Diosa tuvo muchos nombres: para los griegos era la Madre Tierra, *Demeter*, *Rhea*, *Afrodita*, *Potnia*, *Selene*, *Pallas Atenea*, diosa en forma de ave o serpiente, después como *Gaia* y *Cybele*; para los babilonios, *Astarte* o *Ishtar*, mientras que para los egipcios era *Isis* y *Hathor*. Posteriormente se le dieron nombres más abstractos, relacionados con su poder: *La estrella de la Noche*, *Dama de la Noche*, *La diosa de la oscuridad*, *La virgen negra*; como el espíritu hebreo, el cual es femenino y el Espíritu Santo de la religión cristiana; para los griegos *Pneuma*, espíritu; la hindú *Prana*, la fuerza vital o la respiración. Su manifestación oriental ocurrió en muchas formas, cada una significa un aspecto de sus energías y poderes. Como una diosa, ella se conoció como *Kali*, *Shakti* o *Dakini* (mujer cargada de la demoniaca energía de la sabiduría) o como *Durga*, la diosa de ritos sexuales extáticos y orgiásticos.

Con el tiempo, los desarrollos políticos, las guerras y el comercio, el rol tan importante que poseía la mujer cambió radicalmente en muchos aspectos, los símbolos de la Gran Madre llegaron a convertirse en símbolos de la potencia sexual masculina como el falo, incluso su imagen se reemplazó por divinidades masculinas y femeninas.

La sexualidad femenina siguió siendo reconocida como una fuerza potente, aunque con el tiempo fue vista como causante de los problemas de la humanidad, símbolo actual de tentación y degradación; junto con todas estas malas connotaciones, se decía que las mujeres no debían tener placer ni diversión durante el acto sexual, el placer comenzó a ser relacionado con las *putas*, quienes encarnaban una imagen independiente, la sexualidad femenina, lo oscuro y peligroso del éxtasis, seductora y dada al pecado.

I.3.1.2.- Mesopotamia.

La civilización que floreció en Mesopotamia, hoy Irak, incluía los reinos de Sumeria, Acadia, Asiria y Babilonia; tuvo una gran influencia a lo largo del Medio Oriente. En esta cultura se evidenció la igualdad de estatus entre la mujer y el hombre, sin embargo la principal diosa era Inanna o Ishtar, diosa lunar de la vida y el amor, nombrada como la *Putá de Babilonia* en la Biblia. En Babilonia su nombre significa *Estrella, la luz del mundo*; en Sumeria era *Ashtoreth, Har o Hora*. El título de virgen indicó su autonomía, estado soltero y los roles de diosa madre, hermana y amante, estos roles además se relacionaban con las fases de la luna.

Para los mesopotámicos la observación de la Luna era de vital importancia, ya que regía sus prácticas religiosas, realizaban ritos mensuales en torno a sus fases. La pieza central de su año y sobre la cual giraban todas las actividades, era el rito sexual sagrado donde la diosa Ishtar contraía matrimonio con el rey gobernante; a través de este acto de fecundidad y sexualidad, la fuerza de la diosa era honrada, reflejándose en bendiciones que ella brindaba a la tierra, a su gente y desde luego servía para ratificar la posición del rey gobernante. Esta ceremonia y banquete colectivo se llevaban a cabo en el templo de Ishtar, durante varios días se veneraba el disfrute sexual, se realizaban danzas y se cantaban poemas eróticos sagrados, con lo que creaban una atmósfera cargada de sensualidad y misticismo, es decir, la fusión de la sexualidad y la espiritualidad. Ishtar bajo esta creencia disfrutó del placer que le brindaron muchos amantes, algunas de las escenas eróticas de sus encuentros se registraron en poemas épicos como el de Gilgamesh.

Diosa Ishtar o Inanna

Es representada como una mujer voluptuosa, simbolizando su abundante fertilidad.

39



40

Diosa Ishtar o Inanna

Diosa de las vírgenes y de las prostitutas.



Diosa del cielo Nut y el Dios de la Tierra Geb.

De la unión representada en esta imagen surgieron los primeros dioses: Osiris, Isis, Set y Nephthys.
Dinastía XXI, 1040-959 d.C.

**I.3.1.3.- Egipto**

La mitología egipcia es exclusivamente masculina, sin embargo guarda ciertas relaciones con los principios de integración

sexual, considerada como la integración del cielo y de la tierra, el hombre y la mujer, en los papeles *Nut* y *Geb*. Sin embargo hay una historia en la que se pone de manifiesto el papel de la diosa *Isis* como creadora y pareja del Dios *Osiris*, en este relato *Set*, hermano de *Osiris*, le asesina y corta su cuerpo en 13 piezas, que son esparcidas a lo largo de

las tierras de Egipto. *Isis*, que había quedado sin herederos, reúne las piezas y recrea el cuerpo; con ello da origen a la primera momia; ella tiene sexo con la pieza 13 del cuerpo de *Osiris*, su pene desmembrado, quedando embarazada y dando a luz a su hermano-hijo *Horus*.

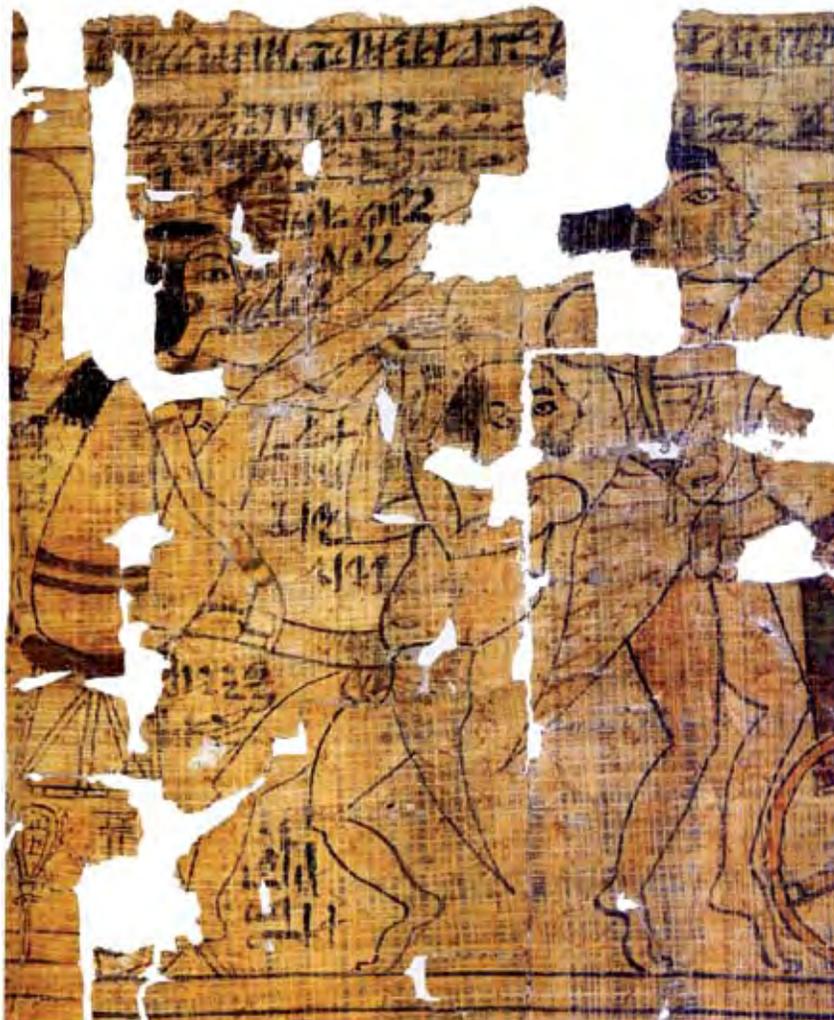
La base de la religión egipcia y en torno a la cual giraban la gran mayoría de los mitos era la relación entre *Osiris* e *Isis*, incluso fue un modelo para la sexualidad entre los faraones, que tomaban por esposa a sus hermanas. *Hathor*, otra representación de *Isis*, era la manifestación de la sexualidad femenina, la embriaguez y el amor carnal; símbolo lunar cuya insignia fue la media luna, se le asociaba con la luna nueva, los cuernos de la vaca y el disco solar, el buitre y la cobra. Dentro de esos simbolismos, el buitre es la feminidad y el regreso de la otra vida; el disco solar se asocia con *Ra*; los cuernos y el disco solar son vestigio del culto a la Gran Diosa; la cobra es el simbolismo de dualidad de la vida, principios de actividad y pasividad, el movimiento

de la estrella a través del zodiaco, así como la vinculación de los dos hemisferios psicológicos del cerebro.

Existen dos evidencias de la presencia de Hathor en las escenas eróticas del *Papiro pornográfico de Turin*, donde se ve a mujeres y hombres en varias situaciones sexuales. Las mujeres que tienen elaborados peinados, son jóvenes adolescentes desnudas que portan fajas en sus caderas y joyería; los hombres que visten escocesas muestran unos gigantes y grotescos penes. La presencia de un "sistum, un espejo y loto",³⁰ todo esto nos habla de la asociación de la escena con Hathor. En otra parte de ese papiro, se ve una serie de figuras que representan el *Misterio del ciclo sexual*; escena basada en cada uno de los signos del zodiaco que muestra una posición sexual específica.

En una parte de este famoso papiro se observan prostitutas y sus clientes en diferentes posiciones para hacer el amor. Además se ve a una de las prostitutas pintando sus labios con una brocha larga mientras se mira en su espejo de mano.

Estas ilustraciones dejan en claro la visión profana y juguetona que tenían de la sexualidad.



Papiro pornográfico de Turin.
Dinastía XIX c. 1295-1186 d.C.

42

³⁰ El loto es la imagen que sublima la feminidad y el mito de la creación, revela el espíritu de la oscuridad del agua.

43

Diosa griega Afrodita

Diosa del amor erótico, la belleza, el arte y la creatividad.



44

Tintinnabula de bronce, de Herculano.

**I.3.1.4.- Grecia y Roma**

En el panteón griego hay evidencia del culto a la Gran Diosa, *Ishtar*, *Isis* y de la poderosa *Minoan*, diosa de la doble hacha, sin embargo este culto fue cediendo paso gradualmente a *Zeus*, con poder de maternidad. Los poderes y símbolos de masculinidad de *Zeus* son preciosos regalos que le fueron brindados por la Gran Madre, la creadora original y Madre Tierra, *Gaia*.

Afrodita, la diosa del amor erótico, de la belleza, el arte y la creatividad nació de la espuma blanca del mar, fertilizada por los genitales del dios Ouranos, esposo de Gaia. Esta diosa guarda cierta relación con la antigua gran diosa de Mesopotamia. Afrodita, al igual que las diosas de Babilonia y Sumeria, se relacionó con el espíritu y el amor erótico como un símbolo y sacramento, se le conoció como *Afrodita la cortesana*, *Afrodita quien se retuerce*, *Afrodita de la Noche*, y *La madre del amor celestial*. Sus suntuosos templos en Corintio dan evidencia de la importancia que tenía para las prostitutas sagradas.

El recorrido continúa hasta la sociedad romana, concretamente a las ruinas de Pompeya, ciudad sepultada hacia el año 79 d.C. por las cenizas del volcán Vesubio, donde el hallazgo de objetos de carácter erótico nos habla de los valores del erotismo y/o pornografía; se trata de una serie de frescos que mostraban escenas lascivas, "esculturas en bronce"³¹ y piedra de falos monumentales, estatuas de mármol que representaban escenas de cópulas de carácter homo, heterosexual y de zoofilia.

31 Entre ellas las *Tintinnabula* o campanillas a las que se les atribuían poderes mágicos capaces de mantener a raya la mala suerte, al igual que los falos, considerados también como símbolos propicionadores de abundancia y prosperidad. Los romanos unificaron estos dos elementos y crearon un objeto más o menos elaborado, compuesto con un cuerpo principal en forma de falo, que adoptaba diversas modalidades según la inventiva de los artífices, pero siempre con forma alegórica. Michel Grant. *Eros en Pompeya: El gabinete secreto del Museo de Nápoles*. España, Daimon-Manuel Tamayo, 1974. p. 138.

Estos objetos fueron resguardados por mucho tiempo y llevados a un *Museo Secreto* al que sólo tenían acceso caballeros con medios económicos, negando así el paso a los pobres, niños y mujeres; a estas últimas por una extraña creencia de que al percibir obras de esta índole podrían perder la cordura, convirtiéndose en libertinas y abandonándose a los placeres de la carne. Los "202 abominables monumentos al libertinaje humano"³² como se les denominó se exhibieron abiertamente en el Museo Herculaneense en Portici, pero hacia 1795 se trasladaron a la sala XVIII de éste, para ser puestos en 1819, en una sala privada conocida como el *Gabinete de objetos obscenos* o *Gabinete Reservado*, por órdenes de Francisco I, heredero al trono napolitano. El destino final de las piezas fue el Museo Borbónico, ahora Museo Nacional de Nápoles; es en este lugar donde se le denominó colección *Pornográfica* y donde también fueron excluidos de los inventarios que se realizaban de las piezas de los museos, algunas de ellas, quizá las menos cuestionables moralmente fueron publicadas en un catálogo realizado por Pierre Sylvain Marechal en 1780. No fue sino hasta 1866, tras la publicación del catálogo de la *Colección Pornográfica*, compilado por Giuseppe Fiorelli, que intentaron clasificar "científicamente"³³ los objetos eróticos custodiados por este recinto. Hacia 1953, el museo seguía adquiriendo objetos sexuales, como un grupo de condones hechos de membranas de animales, que data del siglo XVIII.

Por mucho tiempo se tuvo la creencia de que los lugares donde se ubicaban parte de estos objetos y frescos eran prostíbulos o *lupanares*³⁴, sin embargo fueron identificados tanto en lugares públicos como privados, tal es el caso de

45

Falo en la calle principal de Pompeya, para atraer la buena suerte a los transeúntes.



32 Yehya Naief. *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*. p.45.

33 Esta clasificación se hizo bajo los términos de *objetos buenos* o *inocentes*, se incluían los que tenían relación con creencias religiosas o místicas; y *objetos malos* o *perversos* eran los que estaban destinados a provocar reacciones eróticas.

34 Lupanares: del latín *lupus*, *lobo*. A las casa de cita, se les denominaba lupanar, debido a que se dice que las prostitutas lanzaban aullidos por las noches, muy similares a los de los lobos.

los baños públicos o las casas de altos mandatarios y nobles romanos.

Es ampliamente conocido el legado erótico de la sociedad romana y la importancia que para ellos tenía el falo, como protector, signo de abundancia y del sexo, lo que hacía obligado poseer una imagen erótica en todos los hogares, sin omitirlos por ninguna razón en la decoración de las alcobas destinadas a los encuentros sexuales, mismas que podían contener "relieves apotropaico"³⁵ lascivos, los "libros de *Elephantidis*"³⁶ y en sus paredes múltiples pinturas que ilustraban una gran variedad de posturas sexuales, a manera de arte refinado o material didáctico sexual.

Sin embargo, lo trascendente de algunas de estos frescos es que nos muestran el papel activo que desempeñaba la mujer, no sólo como objeto de goce sexual o procreadora, sino como activa e impúdica amante. Existen notables ejemplos en los que se le contempla como aquella que tiene la iniciativa durante los encuentros sexuales; dichas imágenes eróticas nunca estuvieron ocultas, de hecho cualquier mujer casada o no, las admiraba y aprendía de ellas.

Las siguientes escenas encontradas en una misma alcoba corresponden a una noche de bodas donde se observa a una pareja en un momento de gran solemnidad y derroche de pasión; en la primera de ellas *La novia recelosa*, se puede ver a una mujer de clase alta, ataviada con elegancia de pies a

46-47

Escenas *La novia recelosa* y *La mujer apasionada*, frescos de Pompeya.



35 Relieves alejadores de hechizos y malos agüeros. Michel Grant. *Op. Cit.* p. 31

36 Manuales donde se incluían descripciones escritas e instrucciones sobre la realización del acto sexual.

cabeza y en una actitud tímida, mientras que el hombre, desnudo, intenta llevar a cabo el acto de seducción.

En *La mujer apasionada* ambos se encuentran desnudos hasta la cintura, podemos percibir a la mujer ahora como una fogosa amante, que semirecostada sobre él y envuelta por su deseo atrae la cabeza de su compañero hacia sí con su brazo; él corresponde con un gesto de aceptación al rodear la nuca de ella con su brazo. Por esta actitud arrebatada, la mujer representada en esta escena ha sido considerada por varios investigadores como una prostituta, sin embargo en la sociedad romana era indispensable que una mujer casada mostrara una actitud erótica, participativa y solícita hacia su marido. Un elemento adicional que ambas imágenes nos remiten a una escena marital, es que durante el acto sexual se cuenta con un *voyeur*, que en este caso es un sirviente de alcoba, desnudo, *que mira fijamente a quien admira la pintura*, respecto de esto es importante mencionar que en el erotismo romano la inclusión de este observador aumentaba la excitación de la pareja, mientras que su presencia en la escena nos habla además de la posición económica y sofisticación de los protagonistas.

En muchas ocasiones solemos encontrar en la historia del arte del siglo XX, que los primeros indicios de liberación de la mujer se dieron a partir del logro de las sufragistas y las olas del feminismo, sin embargo las mujeres romanas del siglo I d.C. ya poseían autonomía y algunos beneficios otorgados por el Derecho Romano. Uno de esos beneficios fue el derecho a heredar, como consecuencia de las guerras civiles, ya que inicialmente dependían del padre, esposo o tutores legales que se encargaban de administrar sus bienes. Además, la *ley de divorcio* permitía la separación inmediata con tan sólo la declaración de una de las partes argumentando su deseo por no seguir unidos en matrimonio; con ello la mujer tenía en sus manos el poder de decisión sobre su destino personal y económico, gracias a lo cual

48

Interior de la cubierta de un espejo de bronce, Corinto h. 320 a.C.



49

Relieve de la cubierta del espejo de bronce, Corinto h. 320 a.C.



50

Reverso de un espejo de mano de bronce, Roma, h. 69-96 d.C.



podía conservar sus bienes heredados, sin tener que ceder nada a su marido.

Otra de las escenas que pone de manifiesto la liberación de la mujer, está plasmada en la cubierta de un espejo de origen corintio, que es el "símbolo de la belleza femenina, sabiduría y del conocimiento como uno mismo"³⁷ cuya propietaria, a través del artista grabador, puso de manifiesto su destreza sexual. La escena nos describe claramente la posición económica de la mujer, debido a que en el fondo de la escena se observa una cama con varios cojines y una colcha bordada elegantemente, además del "armillae"³⁸ brazaletes y el tocado que lleva; es evidente que en esta ocasión la mujer es quien toma la iniciativa, se le ve con las nalgas en alto y el torso inclinado, mientras que con el brazo izquierdo logra obtener algo de apoyo al recargarse sobre el piso, es una posición forzada que requiere una gran agilidad y equilibrio por parte de ella, levanta la pierna derecha mientras pasa su brazo derecho por debajo de ésta, para alcanzar con la mano el pene de su amante y así poder introducirlo en la vagina; su rostro refleja un semblante de complacencia. El hombre mientras tanto sólo se planta firmemente al piso, los músculos de sus nalgas, piernas y abdomen nos reflejan el esfuerzo previo a la penetración. Esta es la imagen de una esposa corintia que jugaba un papel activo en el sexo, que se procuraba placer a sí misma como a su marido.

En la cara externa de la cubierta una pareja de amantes son sobrevolados por Cupido, el dios Eros, que con una cinta se prepara a coronar al hombre; ambos han sido bendecidos por Venus con el regalo del buen sexo, algo vital e indispensable en la vida de los romanos. Este relieve fue creado con tal maestría que cada una de las formas de

37 Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel. *Diccionario de símbolos*. España, Libsa, 2007. p. 110.

38 Brazaletes que adorna a la mujer, recurrente en varias de las imágenes que se presentan como ilustración. Michel Grant. *Op. Cit.* p. 115.

los cuerpos, las almohadas y la colcha del lecho amatorio son de una extraordinaria definición; es indispensable hacer notar que el trabajo que se realizó permite observar el detalle en la construcción de los genitales y el acto de penetración.

La siguiente escena escultórica en alto relieve, se encuentra labrada en bronce al reverso de un espejo de mano, encontrado en el monte Esquilino en Roma, junto a las cenizas de su propietaria, esto hacia el siglo I d.C. y corresponde a la época de las emperatrices Flavias entre los años 69 y 96 d.C. Este espejo es un elemento conmemorativo a la belleza de la dueña de la pieza y una ofrenda de ella a Venus por los placeres sexuales que en vida le ofreció. En esta imagen podemos observar a una mujer con un sofisticado peinado de corona y moño de trenzas, moda característica de la época. El artista puso singular esmero en incluir los elementos necesarios para recrear una escena concreta y real, por ello se puede ver al fondo una pintura erótica que cuelga de la pared, algunas vasijas o cuencos de bebida, las zapatillas de la mujer, el perrito sentado sobre su propia silla, un ratón bebiendo de la cuenca de agua y la cama, que es quizá uno de los elementos mobiliarios más característicos en el arte erótico romano, esta cama hermosamente labrada sostenida sobre cuatro patas presenta a la derecha el "*fulcrum*"³⁹ y en la parte baja presenta un doble lazo y dos guirnaldas. Es de notar la presencia de la mascota de la dueña del espejo, ello se debe al deseo de ésta por inmortalizar su imagen al lado de su amada mascota como parte de un momento de pasión y éxtasis como el que vivía. En la escena se puede observar a una pareja recostada sobre una cama; en primer plano se encuentra la mujer quien ataviada con exquisitas joyas, brazaletes en el tobillo, pulsera, collar y una larga cadena, tiene el brazo y la pierna derechas abiertas y orientadas

39 La ancha voluta que constituye la cabecera de la cama, decorada en el exterior con figuras enmarcadas por una retahíla de arcos. John Clarke. *El sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C.* Italia, Océano, 2003, p. 45.

hacia el cuerpo de su amante, ella toma la cabeza de éste con su brazo, ambos se miran fijamente a los ojos mientras él la penetra por detrás.

Al anverso del espejo se encuentran elementos: el disco reflejante y una orla de filigrana que presenta los signos del zodiaco, elementos que refieren al instante inmediato y al tiempo en general, gracias a los cuales podía determinar el momento idóneo para llevar a cabo las actividades más trascendentes, entre ellas el sexo o la procreación.

Por otro lado, La *Sala de los Misterios* es una estancia al interior de un importante templo ubicado en la calle de las Tumbas de Pompeya, descubierta en las excavaciones realizadas hacia 1910. Esta sala que data aproximadamente del año 40 a.C., tiene un friso que recubre las cuatro paredes con la imagen de dioses y figuras femeninas de tamaño natural que celebran ritos de culto, vino y flagelación a manera de iniciación sexual para las jóvenes novias. El friso estaba pensado por y para la "*domina*",⁴⁰ quien era una mujer romana liberada y presumiblemente devota del culto dionisiaco; ella está retratada ataviada con un magnífico atuendo característico de las mujeres casadas, es quien se encuentra sentada en una lujosa silla, mientras presencia la ceremonia que se lleva a cabo en las escenas de las tres paredes restantes. La narración de las imágenes se lee de

51-54

Frisos de *La Sala de los Misterios*, Pompeya, 40 a.C.



40 *Domina*: Señora de la casa.

izquierda a derecha, iniciando con el friso de la señora de la casa; en la primera de ellas se hace referencia a un ritual, donde una mujer con ropas ordinarias entra en una escena en la que un niño lee un pergamino a su madre, hay otra mujer que lleva una bandeja con dulces a modo de ofrenda; en seguida se realiza un ritual de purificación, en el que una mujer con su mano izquierda saca un paño púrpura de un cofre mientras su sirvienta vierte agua sobre su mano derecha.

En la siguiente imagen aparecen dos sátiros, Pan, Panisca y Sileno, como parte del séquito de Dioniso, quien se desploma borracho sobre Ariadna; entre ellos está una mujer exaltada, quizá por la "flagelación"⁴¹ que se está llevando a cabo en la esquina opuesta, donde una mujer-demonio alada azota a otra mujer, mientras "un enorme *falo* cobra vida"⁴² bajo las telas que lo cubren, como resultado del efecto vigorizante del vino. La escena está llena de matices religiosos, sexuales y emocionales, por un lado el amor de Dioniso y Ariadna; el vino que vigoriza el falo e incita a la flagelación sadomasoquista y al baile que sucede; la mujer casada y la joven que se prepara a los misterios del amor y el sexo, en pocas palabras es la representación visual del misterio de la sexualidad femenina y su transformación en la salvación divina.

Los *médallons d'applique*, son una serie de 700 medallones que poseen las imágenes sexuales más refinadas de las representaciones romanas, eran ejecutados por alfareros mediante moldes, mismos que posteriormente se encastraban en vasijas, que una vez horneados se adherían a éstas. Estos medallones sirvieron de preciados obsequios con motivo de importantes celebraciones, poseían divisas, dedicatorias a dioses o inscripciones como poemas o chistes

41 Simbolismo de la purificación. James Hall. *Op. Cit.* p. 61.

42 Puede ser visto también, como el símbolo de la desfloración de la virgen. *Ibidem.* p. 27.

55-56

Fragmento del *Medallón Parlante*,
y dibujo que reconstruye la escena titulada
TU SOLA NICA.



57

Detalle del *Candil de Arles*.



y de acuerdo al tipo de imagen que tenían, se clasifican en varias categorías: imágenes de divinidades, emperadores y emperatrices, gladiadores, actores, conductores de cuadrigas, episodios mitológicos y escenas sexuales.

El *Medallón Parlante*, era el preferido por las escenas sexuales, en uno de ellos -de tan sólo 9 cm. de diámetro- se presenta una escena donde un hombre, un conductor de cuadrigas ofrece su propia corona de laureles recién ganada, a su amante, en símbolo de reconocimiento y alabanza por su destreza sexual que se ratifica con la inscripción *TU SOLA NICA* (*eres la única vencedora*). Él sostiene en la mano izquierda la palma de la victoria y al parecer coronará a la mujer; mientras tanto ella, quien se encuentra en postura inversa a la de "mujer jinete"⁴³, sostiene un "espejo"⁴⁴, y elemento indispensable de acuerdo a la costumbre romana por decorar los dormitorios destinados al sexo con espejos. Respecto a esto, Séneca en uno de sus escritos nos habla sobre el incremento en la excitación generada por la presencia de espejos convexos durante el acto sexual, en esta historia se describe a un hombre que goza con el efecto óptico de agrandamiento de los órganos sexuales propios y de sus amantes: "Me regodearé en la ilusión. Que mi lujuria vea más que lo que consume y se maraville ante la transformación".⁴⁵

En el *Candil de Arles*, se puede observar a una bella mujer con su cabello recogido a manera de moño, quien porta cinco brazaletes en su brazo derecho. Es una mujer de cuerpo fornido y compacto, a quien se le ve haciendo el manejo de pesas de mano, por su postura dinámica consigue mantener el ritmo y se balancea alternando una y otra pesa, gracias a lo cual controla perfectamente la entrada y salida

43 Ella se encuentra sentada sobre él, pero dándole la espalda a su compañero en lugar de mirar hacia él.

44 La lujuria tiene muchas veces un espejo, que simboliza la vanidad de la mujer y por tanto su capacidad de seducción. *Ibidem*. p. 241.

45 Pipa Hurd. *íconos del arte erótico*. España, Electra, 2007. p. 16.

del pene erecto de su amante que se encuentra recostado debajo de ella, evidentemente es ella quien lleva las riendas del encuentro sexual.

Por último, en el ámbito literario de índole sexual, la pornografía se nutrió de una considerable cantidad de obras literarias orientales cuyos relatos se enriquecieron con consejos y recomendaciones para la seducción encontrados en el *Ars Amatoria*, de Ovidio, escrito hacia el año 1 d.C., que se dirige por igual a hombres y mujeres, brindando consejos acerca de su desempeño en el lecho amoroso. En el siguiente fragmento se hace una recomendación orientada a la mujer:

[...] La que posea juveniles muslos y un pecho sin defectos que el amante la vea en pie, ligeramente inclinada en el lecho. No te sonroje soltar, como una Bacante, los cabellos y dejarlos flotar sobre los hombros [...]⁴⁶

Los ejemplos presentados con antelación se asocian con el lujo, el placer y la posición social privilegiada de los protagonistas, en los cuales se reconoce la importancia del sexo como un regalo maravilloso concedido por los dioses. Los encuentros sexuales eran considerados como uno de los momentos más importantes en la vida de los hombres, los adolescentes y desde luego de las mujeres, sin embargo, durante el siglo III d.C. los logros en cuanto a la liberación de éstas se vieron afectados por las reformas sociales producto de las guerras y de la inestabilidad política y económica. En el siglo IV, el cristianismo reinstauró las viejas reglas de comportamiento dictadas para las mujeres en el pasado, entre ellas que debían mantenerse vírgenes hasta el matrimonio, permanecer castas dentro de éste y continuar casadas hasta la muerte.

46 Michel Grant. *Op. Cit.* p. 96.

58

Xochiquétzal, frente a ella el arca de la ley. El tocado formado por plumas de quetzal y su flor característica la acompaña. Códice *Borbonicus*, pl.18



59

Xochiquétzal, diosa de las flores y el amor. Códice *Borgia*, pl. 8



I.3.1.5.- México prehispánico

En el mundo prehispánico en México podemos encontrar varias manifestaciones relacionadas con el papel trascendental que la mujer ocupaba en el erotismo, la sexualidad y sobre todo en la creación de la vida, el universo y la muerte, diosas como *Xochiquétzal*, *Tlazoltéotl* y *Coatlícue*, son la muestra de ello.

Xochiquétzal, cuyo nombre significa *Flor preciosa*, es la diosa a la cual se le consagraba el vigésimo día –*xóchitl*, flor- quien fue formada de los cabellos de su esposo, *Xochipilli*. Es la diosa de las flores y el amor, considerada como la creadora de la primera humanidad y como intermediaria entre los dioses. Fue la primera en realizar el acto sexual y tener el primer parto. “En el Códice *Borgia* [aparece] lujosamente cubierta de ropajes característicos de las diosas de la tierra: quexquémítl, falda, refajos de colores vivos y ornamento nasal en forma de media luna, además de su símbolo característico: la corona de flores.”⁴⁷

Era la diosa de la fertilidad, de las “prostitutas libres o rituales”⁴⁸ y que protege las relaciones sexuales ilícitas, esto último se debe a que según el mito, una vez casada con *Xochipilli* fue raptada por *Tezcatlipoca*, quien la hizo su amante: “Dicen que fue mujer del dios *Tláloc*, dios de las aguas, é que se la hurtó *Tezcatlipuca*, é que la llevó á los nueve cielos é la convirtió

47 Noemi Quezada. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. p. 39.

48 Es decir las de los amores en los cuales la fecundidad no es la finalidad del acto amoroso.

en diosa del bien querer".⁴⁹

En el siguiente extracto se remite a la concepción de *Xochiquétzal* como protectora de las prostitutas:

... si alguna mujer nacía en este signo que se llama ce xóchitl, decían que debía ser buena labradora, pero era menester para gozar de esta habilidad que fuese devota a su signo e hiciese penitencia todos los días que reinaba; y si esto no hacía, su signo era contrario y viviría en pobreza y en desecho de todos, y también sería viciosa de su cuerpo y venderíase públicamente; y decían que aquello haría por razón del signo que había nacido, porque era ocasionado a bien y a mal.⁵⁰

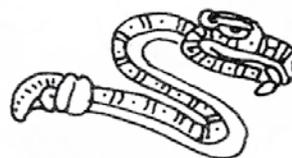
Esta diosa era considerada además como la protectora de los artistas y de las ocupaciones asociadas al tejido y el hilado, al evocar éstas últimas el movimiento sexual. En el siguiente fragmento del *Canto de las mujeres de Chalco*, se hace referencia a la asociación del tejido y el hilado como símbolos eróticos:

Otra mujer: Aunque mi madre quiere morir de tristeza,
Yo tengo aquí mi marido: yo no puedo bailar el huso,
Yo no puedo acomodar el palo del telar:
¡Te diviertes conmigo, niño o mío!
¿Qué remedio?.. ¡Lo haré!
¿Acaso así el escudo de plumas se embraza
En medio de llanura? Yo me entregaré:
¡Te diviertes conmigo, niño mío!
Chiquito, hijito mío, tú, rey
Axayacatito: vamos a estar juntos,
Acomódate conmigo, muestra tu virilidad.
¿Acaso no sé, acaso no conozco
A tus enemigos, hijito mío?
Pero ahora déjate a mí.⁵¹

Cada ocho años al final del otoño, se realizaba una ceremonia dedicada a *Xochiquétzal*, durante la cual jóvenes

60

Algunos símbolos eróticos.
Códice Borgia y
Telleriano-Remensis.



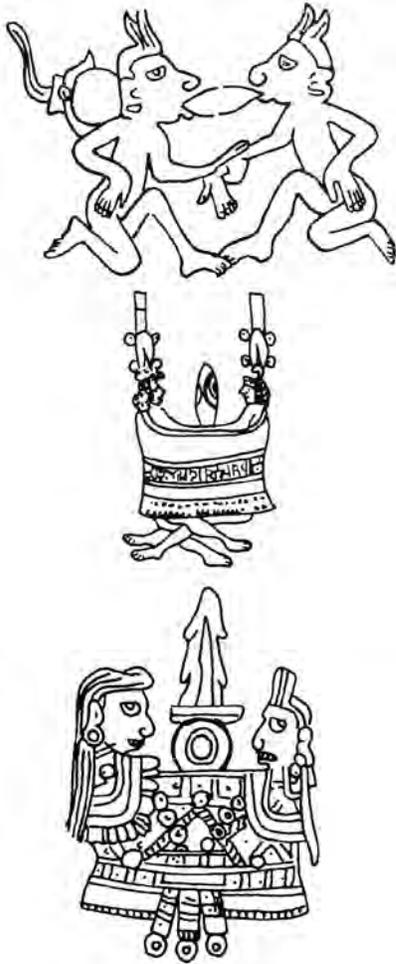
49 *Ibidem.* p. 28.

50 *Ibidem.* p. 57

51 *Ibidem.* p. 65.

61

Parejas humanas en el acto sexual.
Códice *Borgia*, pl. 9; Códice de los Ríos,
f.13 y Códice *Borgia*, pl. 9



vestidos de pájaros y mariposas con plumas multicolores, ejecutaban danzas y saltos de rama en rama y flor en flor; eran cazados posteriormente por los dioses, que ataviados con sus atributos característicos, lanzaban cerbatanas contra ellos. Posteriormente la diosa les recibía en el templo, al momento todo se tornaba en una danza alegre de la que eran partícipes todos los asistentes. Esta ceremonia era la fiesta de la fertilidad y representaba el acto sexual bajo el simbolismo de la penetración de las flores por los colibríes y mariposas. A quienes no eran partícipes en la celebración y en los ritos de purificación de los ríos y arroyuelos, la diosa en venganza los castigaba con enfermedades contagiosas como las bubas, la lepra o enfermedades venéreas.

En muchos relatos de la literatura erótica se emplean términos metafóricos de otras áreas como la caza, el pastoreo, etc., para referenciar el acto sexual; esto no era ajeno entre los aztecas, quienes por ser incansables y diestros guerreros poseían un extenso vocabulario de términos sobre la guerra, mismos que empleaban para referir tanto el parto como los encuentros sexuales entre hombre y mujer. Esta última poseía un papel trascendental y equiparable a la mujer en cuanto a la expresión de su deseo, pudiéndose convertir en un personaje agresivamente sexual, en términos que la forma en la que mostraba al otro su deseo por poseerlo y ser poseída por él.

El siguiente fragmento del *Canto de las mujeres de Chalco*, que se basa en motivos sexuales, nos permite conocer un poco de los comportamientos y concepciones en torno al acto sexual, pero en este caso en específico a manera de sátira sobre la vitalidad y potencia erótica *Axayácatl*:

Otra mujer. Bellas son las flores:
con las de mi guirnalda adórnate,
flores mías son, soy mujer de Chalco.
Anhele las flores, anhele los cantos,

allí donde hilamos, allí donde residimos,
y ahora elevo un canto al rey Axayacatito:
lo tejo con flores, con flores lo rodeo.

Como bella pintura, es bello su canto,
es como flor fragante, olorosa que embriaga en la tierra,
¿Qué hay pues? En eso mismo estimo tu palabra,
oh criaturita mía, Axayacatito:
lo tejo con flores, con flores lo rodeo.⁵²

Otra diosa relacionada con la sexualidad y el erotismo, es la diosa *Tlazoltéotl*, también conocida como *Tlaelcuani* (comedora de inmundicias), *Ixcuiname* en su advocación de las cuatro diosas del estupro y como *Toci*. Es la diosa de los excrementos y la basura, simbólicamente hablando; además de ser reconocida como la diosa del placer sensual y la voluptuosidad. Es considerada como la más antigua deidad de la tierra, la diosa lunar y la gran parturienta. Como *Toci*, es adorada como diosa de la fertilidad, de la cosecha y madre de los dioses, nuestra abuela. Según Sahagún, “fue venerada por mixtecos y olmecas (...) y huastecos”⁵³, así como por los aztecas, que le dieron el nombre de *Inna* o *Toci*.

En su indumentaria se puede observar una banda blanca de algodón deshilachado que ciñe su cabeza; un sombrero cónico y pintura negra de hule que rodea su boca y que refiere a las inmundicias de las que se alimenta.

Esta diosa dominaba el décimo cuarto día del calendarios religioso, pero las ceremonias que en su honor se celebraban a partir del décimo cuarto día –*océotl*, jaguar- del undécimo mes del año azteca *Ochoaniztli* o la fiesta de La Gran Barredura⁵⁴. En estos rituales de fecundidad destinados a asegurar la multiplicación del alimento – buena cosecha-, se evidenciaban los rituales de sacrificio de las mujeres durante la labor de parto, el papel de las parteras y

52 *Ibidem.* p. 63.
53 *Ibidem.* p. 36.
54 *Ibidem.* p. 30.

62

Tlazoltéotl, rodeada de sus símbolos entre los que destaca la serpiente. Revestida con la piel de la virgen sacrificada. El nacimiento de un niño indica que es la diosa de las parturientas. Códice *Borbonicus* pl. 13.



63

Tlazoltéotl, diosa de la inmundicia, de la lujuria y del amor carnal, acampañada de su animal simbólico: *océotl* (jaguar). Códice *Borgia* pl. 12.



las curanderas y un aspecto sexual en la ceremonia.

Los sacerdotes a manera de sacrificio a la diosa, se perforaban la lengua y las orejas con una navaja, para luego pasar por ellas pajuelas y después lacerar su pecho y pantorrillas con puntas de pencas de maguey; la sangre que emanaba del cuerpo con este sacrificio era ofrecida a

64

Ochpaniztli, ciclo ceremonial en honor a Tlazoltéotl. La diosa al centro, se encuentra acompañada por "huastecos fálicos", parteras y curanderos. Códice Borbonicus, pl. 30.



la diosa, para preservarlos de las guerras. Esta celebración se llevaba acabo en las montañas, por lo que *Tlazoltéotl* es asociada con las divinidades de las montañas.

El templo de *Tlazoltéotl*, estaba construido de madera - sin la magnificencia de otros templos- y situado fuera del complejo arquitectónico ritual, para evitar el contacto de los dioses con la diosa de las inmundicias. A ella se le vincula con el baño ritual, él de vapor en temazcal.

Por último, tenemos a la *Coatlicue* o la *Dama de la Falda de Serpiente*, diosa azteca todopoderosa, madre del universo, preparada para la creación de una nueva era del mundo prehispánico. Era representada con un esqueleto que estaba colocado entre su ombligo y sus genitales, simbolizando con ello el poder que genera, produce y consume toda la vida en el universo. Ella mantenía el balance entre el mundo celestial y el infernal inframundo, concediendo vida y participando de la muerte a la vez.

En este sentido de ambivalencia, podemos encontrar que era considerada como una figura terrorífica, ya que a ella los sacerdotes entregaban corazones producto de sacrificios humanos, por otro lado también era la diosa del amor y la creación. En este sentido, existe una historia en la que describe la integración de la mujer y el hombre:

Following the end of the worls age, the resurrected god Quetzalcoatl returns from the domain of the underworld god with a package of broken bones. The Lady of the Serpent Skirt grinds them up, pours them into a clay vessel and entreats Quetzalcoatl to empty his member into it; and with all the other gods and goddess praying for penance, a new people comes into being.⁵⁵

55 At Mann & Jane Lyle. *Op. Cit.* p. 178. Su traducción pudiera quedar así: Siguiendo el fin de una era del mundo, el resucitado dios *Quetzalcóatl* regresó del dominio del dios del inframundo con un paquete de huesos rotos. La *Dama de la Falda de Serpiente*, los pulverizó y los puso en una vasija de barro y le suplicó a *Quetzalcóatl* que vaciara su miembro en él; y con todos los otros dioses y diosas orando en penitencia, un nuevo pueblo vino dentro del ser.



Por otro lado, para los Toltecas y los Aztecas, el cuerpo de la diosa universal estaba compuesto de tiempo y espacio, era la diosa del Cielo, vestida de lluvia de estrellas, las cuales tragaban por la noche al dios Sol, *Quetzalcóatl*, quien resucitaba cada mañana. Por ello, ella fue el símbolo de la integración de los cuatro puntos cardinales y las estrellas, así como de las energías sexuales del hombre y la mujer.

Esto es sólo un acercamiento somero al papel que la mujer ocupó en las culturas prehispánicas en México, cosa que por su extensión merecería la dedicación de un estudio más en forma y a fondo.

I.3.2.- En la Era Moderna.

I.3.2.1.- Siglo XVII.

66

Grabados de Marcantonio Raimondi.
Posturas de Aretino o I Modi, 1524



Las obras eróticas y pornográficas que se produjeron antes de este periodo cumplían con la finalidad de mejorar y transformar la idea que se tenía del amor físico en la sociedad, e incluso se les consideraba como un accesorio indispensable en las relaciones sexuales; sin embargo en ellos no hay muestra alguna de la participación activa de la mujer, se le sigue considerando como mero objeto de placer y sumisión sexual. Dentro de esas primeras publicaciones cargadas de estímulos sexuales se encuentra "*Sonetti lussuriosi*"⁵⁶ y *Ragionamenti*, escritos entre 1524 y 1536, por Pietro Aretino, quien es considerado el primer pornógrafo en la historia.

Ya en el siglo XVII, específicamente en 1655, aparece la novela francesa *L'école des filles, ou la philosophie des dames*. Esta obra no es una copia al estilo de los escritos

⁵⁶ Estos sonetos son considerados como la primera obra hecha en Europa, diseñados específicamente como inspiración y guía para el sexo, como un manual de experimentación erótica muy a la manera del *Kamasutra*; sin embargo esto se logró cuando en 1524, fueron ilustrados con 20 grabados ejecutados por Marcantonio Raimondi sobre dibujos de Giulio Romano. Los trazos de dichas placas omitían por vez primera el uso de la farsa mitológica, sátiros y ninfas por la representación de posiciones sexuales entre hombres y mujeres comunes, una vez agregados estos elementos la obra fue conocida como las *Posturas de Aretino o I Modi* (Las posturas).

de Aretino, ya que adopta el punto de vista femenino de una forma evidente por los detalles y consejos que las primas se ofrecen mutuamente, además se reitera en contadas ocasiones la importancia del amor y la confianza. Se presume fue escrita por la esposa de Luis XIV, Françoise d'Aubigné mejor conocida como *Madame de Maintenon*. Las primas *Fanchon* y *Susane* nos describen a detalle, como era la costumbre de los libros eróticos de la época, cada una de sus relaciones sexuales, además de brindarse mutuamente consejos para lograr un mejor disfrute durante sus encuentros íntimos.

FANCHON: [...] Y ya que hablamos del tema, dime por qué muchas noches siento una agitación justo aquí -o sea en mi coñito- que casi no me deja dormir. No paro de dar vueltas de un lado a otro, pero no consigo calmarme. ¿Qué debo hacer?.

SUSANNE: Sólo necesitas una verga bien grande y vigorosa que penetre tu feminidad, para que haga fluir la dulce saliva y alivie así la inflamación. O si no, cuando te pase debes frotártelo con el dedo un rato y así saborearás todos los placeres del orgasmo.

[...]

FANCHON: Muy bien lo tendré en cuenta. Pero volviendo a lo que antes hablábamos, querida, ¿no me habías dicho que a veces gozas de estos placeres con hombres?

SUSANNE: Desde luego, cuando me apetece. Todo se lo debo a un muchacho al que quiero mucho [...] ⁵⁷

Por estos años en diversas ciudades europeas se inició el relajamiento moral, la proliferación y venta de consoladores italianos y condones, mientras que en los textos la colección de perversiones en las prácticas sexuales aumentó considerablemente, generándose con ello un repertorio sexual indispensable para la época.

57 Charlotte Hill y William Wallace. *Op. Cit.* p. 318

I.3.2.2.- Siglo XVIII.

En este siglo se recurrió a la pornografía como medio para ridiculizar a los poderosos, bajo el lema: *depravación es igual a corrupción* se denunciaba la inevitable decadencia de aquellos, al exponerlos desnudos, como portadores de enfermedades venéreas, impotentes u homosexuales, siendo sodomizados, felando a la servidumbre o poniendo en duda la fidelidad de sus esposas, etc.; pero sobre todo era una forma de describir los vicios secretos de los burgueses hipócritas que impusieron silencio sobre los temas relacionados con la sexualidad, pese a que ellos mismos eran asiduos participantes de los que se conoció como "*La sociedad de los Flagelantes*".⁵⁸

Entre 1741 y 1750 fue escrita la obra inglesa *Fanny Hill*, por John Cleland; es considerada la obra pornográfica más leída de la historia, aunque escrita por un hombre, logra captar en su relato detalles que son posibles sólo en la visión femenina.

La publicación de obras de carácter pornográfico continuó libremente hasta 1792, debido a que el gobierno francés ejerció ningún tipo de control sobre las imprentas; sin embargo se tornaron hacia puntos radicales, debido a que algunas de esas publicaciones comenzaron a omitir las motivaciones políticas y otras se materializaron en ataques físicos grotescos contra los funcionarios de la Corte como la reina María Antonieta o "la princesa Lamballe".⁵⁹

Partiendo de ello es que las obras pornográficas se comienzan a catalogar como amenaza contra la moral y las buenas costumbres; justo por esos años es cuando aparece en escena uno de los más grandes escritores de literatura pornográfica, el *Divino Marqués*, "Daumier Alphonse François

67-68

Escenas de *Fanny Hill*,
escrita por John Cleland en el siglo XVIII.



58 Gilles Néret. *Erotica universalis: From Rembrandt to Robert Crumb. Vol II.* Italia, Taschen, 2001. p. 121.

59 Esta última torturada y decapitada hacia 1792, sus genitales y cabeza fueron ensartados en estacas para ser paseados frente a la prisión donde se encontraba la reina. Yehya Naief. *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral.* p.33.

De Sade".⁶⁰

Durante este periodo, los consoladores llegaron a ser tan populares entre la aristocracia, que se perfeccionaron y embellecieron al grado de incrustárseles plata, oro y marfil.

I.3.2.3.- Siglo XIX.

Aquellos hechos políticos perdieron vigencia hacia la tercera década del siglo XIX en Europa occidental, cediendo paso al placer sexual como fin en sí mismo, que no requiere de pretextos ni motivaciones adicionales para cautivar y fascinar al público, esto es lo que le da un giro a la pornografía *política* y la vuelca en la pornografía *moderna*, aunado a la producción masiva de textos e imágenes explícitos creados para excitar al consumidor en la intimidad con fines masturbatorios.

[...] mientras se masturbaba con un cirio bendito que se funde en el momento del orgasmo, Teresa, en la cima ya de su sabiduría, proclama que *Nuestros placeres son inocentes y no hay por qué esconderlos* [...]⁶¹

Este fragmento corresponde a la obra de Diderot, *Thérèse philosophe*, que versa sobre la vida de una joven inexperta e ignorante que se abandona a los placeres eróticos, encontrando además sabiduría, cultura y educación sexual. Junto a esta obra, muchos otros escritos pornográficos, circulaban por Europa en el siglo XVIII, textos que seguían el modelo de los diálogos realistas y satíricos de Aretino.

En la gran mayoría de los textos eróticos escritos desde el siglo XVII hasta los *Ragionamenti*, podemos

⁶⁰ Quien lleva al límite la exploración de los placeres corporales, los fetiches, las orgías, las bacanales sangrientas, las torturas y demás perversiones para obtener estimulación sexual, donde el cuerpo es el medio para la realización de sus fantasías eróticas más indescriptibles, en las que sentimientos y razón se tornan irrelevantes, al ceder paso a las relaciones de poder y dominio en los actos sexuales.

⁶¹ Gilles Néret. *Erotica universalis: From Rembrant to Robert Crumb. Vol II.* p. 57

69
Consolador,
Siglo XVII, Venecia.



70-71

Grabados de Delcroche, en 1780
y Binet, en 1782.
Escenas de *Thérèse philosophe*.



encontrar como constante, la presencia de un personaje recurrente para la exposición de las debilidades e hipocresía del clero, la sociedad y demás instituciones, la *mujer*, ya sea prostituta o "aristócrata"⁶², una mujer independiente, seductora, transgresora, estable económica y socialmente, que ha sabido abrirse camino en la aristocracia y la burguesía, que por su inteligencia, ingenio, pero sobre todo por su experiencia sexual, ha sabido sortear los obstáculos sociales para ser dueña de su cuerpo, su destino y sus deseos; con esto rompía el tabú de pasividad e insulsez, al ser capaz de hablar de una infinidad de temas, incluyendo por supuesto los de orden sexual.

En estas narraciones, el escritor da voz a las mujeres, quienes nos describen minuciosamente las prácticas sexuales más extrañas y transgresoras que se pudieran imaginar, ejecutadas por los respetables miembros de la sociedad. Lamentablemente en algunos casos se omiten comentarios referentes a su propio cuerpo o sensaciones, sin embargo son un claro ejemplo de cómo se alejaron del sometimiento masculino al despreciar la domesticidad, se adelantan a su tiempo para dejar a un lado el estereotipo de docilidad, modestia y virtuosismo.

Los escritores hombres que admiraban la sexualidad femenina y a través de estos escritos pretendían reivindicar la postura activa de la mujer en los aspectos sexual e intelectual, así como luchar contra las teorías pseudocientíficas de que la mujer era incapaz de tener orgasmos.

Por vez primera en la historia, la mujer fue capaz de seguir sus deseos sexuales sin temor a ser castigada por ello, además de que termina con la idea tan reiterada de fungir sólo como objeto de deseo, para así seguir sus deseos sexuales.

La obra *Las memorias de Cora Pearl*, cuya autora es la misma Cora Perl, es un excelente ejemplo de lo dicho

62 Como en el caso de las citadas primas de la obra de *L'école des filles*.

anteriormente. La autora que en realidad se llamaba Eliza Emma Crouch, nos describe ciertos pasajes de su vida como una de las cortesanas inglesas más solicitadas, que acostumbraba llevar a cabo sus mejores batallas en la cama. Se puede considerar un relato idealizado de su vida, sin embargo ofrece una singular cantidad de detalles acerca de sus encuentros sexuales con burgueses, políticos y príncipes, a quienes dominó a su antojo.

[...] Hurion, se situó entre mis muslos y me fue penetrando suavemente, llenándome de inmenso placer. Conforme se movía lento pero persistente, levantó su pecho para que Brunet me besara las tetas y me pasara la lengua por los pezones, mientras yo le acariciaba la espalda y las nalgas. Sentía sus dedos enormes moverse entre mi cuerpo y el de Hurion, acariciándonos a los dos cuando alcanzamos el orgasmo [...]⁶³

La rígida sociedad inglesa de la época victoriana mostró desprecio ante la sexualidad, el placer y las representaciones eróticas, generando con ello altos grados de censura que desencadearon en la creación de una gran cantidad de parafernalia erótica. A esta época corresponde el surgimiento de consoladores para el combate de la "histeria".⁶⁴

En 1905, la escultora Emille Claudel presenta una de sus esculturas realizadas en mármol, bajo el nombre de *Sukountala*, donde podemos ver a una pareja de amantes que han estado separados por mucho tiempo, lo importante de esta pieza es el hecho de que describe a su manera una escena de la literatura hindú. En esta escultura, el hombre se arrodilla ante la mujer, quien se arroja a sus brazos con los ojos cerrados mientras se abandona a sus sentimientos.

⁶³ Charlotte Hill y William Wallace. *Op. Cit.* p.364.

⁶⁴ Gracias a los movimientos oscilatorios o vibratorios de los que eran capaces estos aparatos, se evitaba el cansancio que el médico sufría cuando proveía a sus pacientes -mujeres-, un masaje que provocaba un efecto de dolor y placer en los genitales con lo cual se aliviaba dicha enfermedad.

72
Emille Claudel,
Sukountala o L'Abandon, 1905.



73

Postal erótica,
finales del siglo XIX, Francia.



74

Postal erótica de la *Belle Époque*,
finales del siglo XIX, Francia.



De las fantasías eróticas de la literatura se pasó a un orden fetichista y visual, esto en gran medida por los avances tecnológicos que se fueron suscitando y que han permitido que tanto el erotismo como la pornografía se popularice en el mundo occidental, una muestra de ello es el empleo de la fotografía, en 1860, como medio para la producción de tarjetas postales eróticas, recurso popular al ser económicamente accesible para las clases trabajadoras, convirtiéndose en un medio universal al no ser necesario saber leer para consumirlas. Las postales se consideraban una importante industria en la Europa del siglo XIX y principios del XX, que rescataban las temáticas dirigidas anteriormente únicamente a aristócratas y burgueses; al ser producidas industrialmente por millones, constituían un atentado contra los guardianes de la moral de la época. En ellas podían observarse imágenes de mujeres que mostraban sólo un poco de piel, actos sexuales explícitos, paráfrasis de imágenes artísticas famosas o cuerpos grotescos. Hoy en día estas tarjetas sirven de testimonio para identificar las prácticas sexuales más recurrentes de la época, los estándares estéticos y desde luego el fetichismo sexual.

"El fotógrafo Eadward Muybridge",⁶⁵ es el pionero de la construcción del discurso cinematográfico erótico, debido a que fue el primero que presenta el cuerpo femenino como objeto fetichista, cargado de sexualidad, inmerso en una ambientación descriptiva casi teatral, muy similar a las escenas greco-romanas revisadas anteriormente. Muybridge presentó escenas donde las mujeres movían abanicos sensualmente, lanzaban besos al aire, corrían mientras se tocaban un seno, etc.

En este siglo se hacen presentes obras donde se empleaban desnudos de hombres, cuya finalidad era exaltar la masculinidad a través del estudio anatómico de

⁶⁵ Quien inicialmente realizaba estudios científicos relacionados con el registro del movimiento de animales (caballos), hombres y mujeres.

los cuerpos de los modelos, al paso del tiempo se convierte en tema tabú por temor a ser relacionados con el mercado de la fotografía con carácter homosexual; salvo en algunos casos en los que el artista empleaba la representación de su propio cuerpo como medio de expresión, ejemplo de ello es Egon Schiele; o bien como componente en unas escenas sexuales.

Desde el siglo XVI hasta este momento cronológicamente hablando, existió un gran predominio de escenas donde predomina el desnudo femenino, debido a que la gran mayoría de sus creadores eran hombres heterosexuales, aunque hay que mencionar sus excepciones, ya que encontramos escenas lésbicas y homosexuales. En estas imágenes comienzan a apreciarse estereotipos que fueron extendiéndose hasta convertir a la mujer en objeto de deseo, desencadenando en la creación de la imagen de las *Pin-ups*, la *Femme Fatal* o la *Mujer Vampiro*.

I.3.2.4.- Siglo XX.

En el siglo XX, la pornografía y el erotismo son un medio de expresión artística empleado por mujeres artistas como una herramienta vital para el cuestionamiento de los roles tradicionales que han sido impuestos por el patriarcado, ello incluso promovió la libertad sexual femenina al brindar información sobre las posibilidades sexuales, incentivando a la experimentación y por lo tanto a romper con los estereotipos político-culturales existentes, de igual forma constituye un escape para las fantasías irrealizables y perversiones que pudieran llegar a tornarse peligrosas para hombres y mujeres.

Es este punto en el cual surge el tema de relevancia para el presente trabajo, el referente al desafiante planteamiento iconográfico hecho en torno al más reprimido de todos sus ámbitos, el de orden sexual, ya que es el

momento en el cual el cuerpo de la mujer, pero sobre todo su deseo y autoconciencia sexual, se ve liberado de la necesidad de seducir al hombre para ser valorada y reconocida; muchas de las artistas toman como emblemas de libertad, de comunicación y hasta de dominio sus propios órganos sexuales al presentar imágenes realistas o simbólicas de vaginas, senos, etc., o al abordar temas tabúes inherentes a la naturaleza de la mujer, sirviéndose de ellos para generar una propuesta que les permitiera "descolonizar el cuerpo femenino"⁶⁶ y cuyas características difirieran notablemente de lo planteado por el hombre a lo largo de la historia en las obras de arte.

Esta transgresión de las convenciones, es lo que hace que en esta nueva etapa en la que la participación de la mujer en el arte es valorada como *relevante*, se determina que "sólo aquellas artistas con la fuerza e inteligencia suficiente para situarse fuera de las pautas femeninas tradicionales, es decir, sólo aquellas que devienen en mujeres heterodoxas, podrán llegar a ser consideradas artistas y otros podrán tomarlas como modelos."⁶⁷ Parte de esta actitud transgresora se percibe incluso en la apariencia y en la actitud que la mujer adopta, al manifestar una total independencia y ruptura con la tradición de las normas sociales, ahora viste faldas cortas, maneja automóviles, hace deportes, etc.

En Francia durante la primera década del siglo, aparecen los *stag films* o *blue movies*, cintas silentes cuya duración oscilaba entre unos cuantos segundos hasta 20 minutos, que presentaban actos de sexo explícito documentados en las postales eróticas, además de actos de felación, masturbación, coitos en diversas posiciones, juguetes sexuales, zoofilia, travestismo, excreciones y ocasionalmente eyaculaciones externas; todas estas

66 www.sepiensa.org.mx/contenidos/I_feminismo/femini8.htm

67 Amparo Serrano de Haro. *Mujeres en el arte: Espejo y realidad*. España, Plaza & Janés, 2000. p.35.

temáticas fueron dividiéndose y clasificándose en géneros.

Estos pequeños filmes eran empleados hasta entrados los años 40, como documentación educativa dentro de ritos de iniciación, ya que permitían conocer los tipos de penetración y prácticas sexuales durante despedidas de solteros, además de ser proyectadas en clubes sociales de caballeros o en *smokers*, así como en burdeles a manera de medio promocional de las chicas del lugar.

Es evidente que la intención de estos *films* no eran conducir a la masturbación, ya que eran proyectadas en forma pública y carecían de argumento, esto continuó hasta 1908 tras la llegada de la primera película pornográfica con argumento, *La bonne Auberge*, en la que se puede observar a un joven mosquetero de la época de Luis XIII siendo atendido por dos hosteleras que ofrecen aparte de alimentos toda clase de favores sexuales.

Con la llegada de las cámaras y los proyectores de 16 milímetros, también llegaron a la escena los pornógrafos *amateur* y la era pornográfica actual, que se enfoca en eventos privados con fines masturbatorios.

En los primeros años del siglo XX, la escritora norteamericana Edith Wharton, en su obra *La edad de la inocencia*, nos ofrece la visión de uno de los temas sexuales más temidos por el cristianismo, el amor incestuoso, entre su joven protagonista Beatriz Palmato y su padre; hay que mencionar que la autora nos describe con lujo de detalle las fases evolutivas de esos encuentros, tal y como se puede evidenciar en el siguiente fragmento de esa obra:

[...] Con respiración jadeante sus caricias se volvieron cada vez más profundas hasta que al final el miembro, empujando contra sus labios abiertos le impedía respirar, quedando a su merced; inmediatamente el miembro se escapó, siguió como él le separaba las piernas y vio al miembro delante de ella, encima, como un destello carmesí, luego, hundiéndose en un nuevo abismo de placer, lo notó descender sobre su

cuerpo, forzar las puertas secretas y sumergirse en lo más profundo de su cuerpo sediento [...]»⁶⁸

75

Gerda Wegeber,
ilustraciones de *Les Délassements
d'Eros*, s.f.



Entre 1918 y 1939, periodo entre guerras, surgió la obra de la artista danesa, Gerda Wegener, dedicada a la publicidad en París, quien realizó una serie de 12 estarcidos eróticos, llamados *Les Délassements d'Eros*; aunque originalmente se consideran anónimos, es indiscutible su autoría, ya que su estilo se volvió inconfundible. Otra de sus obras es la estampa a color, titulada *Los amantes*.

En la década de los años 1930, la escritora francesa Anaïs Nin, presenta una serie de escritos eróticos en los que la fantasía se mezcla con la objetividad en el detalle de sus relatos, que se tornan un tanto inusuales por el hecho de ser descritos por una mujer.

76

Gerda Wegener.
Los amantes, s.f.



[...] Y entonces perdió el control de sí misma y cayó de rodillas ante el sexo erecto. no lo tocó; se limitó a mirarlo y murmuró [...] -¡Qué hermoso es! [...] Como él no se movía, Marianne se acercó aún más, sus labios se abrieron un poco y su lengua tocó con delicadeza, con mucha delicadeza, la punta del sexo. Él no se apartó; continuaba mirando el rostro de la artista, y la forma en que su lengua acariciaba su sexo.

Lo lamió con suavidad, con la delicadeza de un gato, y a continuación se introdujo una parte en su boca y cerró los labios alrededor. El miembro se estremecía [...] Marianne repitió su actitud de exaltada adoración, su éxtasis ante la belleza de aquel sexo [...]»⁶⁹

Mientras tanto, insertas en las diferentes vanguardias artísticas, muchas mujeres empezaron a adentrarse en el tema del erotismo, brindándonos con ello un importante legado; de la corriente abstracta una de las artistas más destacadas en cuanto a la producción con "connotación

68 Charlotte Hill y William Wallace. *Op. Cit.* p. 405

69 *Ibidem.* p. 129-130.

sexual⁷⁰ es Georgia O'Keeffe (1887-1986); en sus imágenes pictóricas de dimensiones mayores al metro de altura, cuya importancia radica en el hecho de que por vez primera se establecen una conexión entre la estructura física de la flor con la de los órganos genitales de la mujer, basándose en la similitud morfológica y visual. Las obras más representativas que refieren este tratamiento se encuentran *Abstraction* (1920), *Oriental Poppies* (1928), *Two Calla Lilies on Pink* (1928), *Arazee III (Jack in the Pulpit III)* (1930) o *White Iris no. 7* (1957). Esta iconografía de la mujer como flor y/o fruta abierta ha sido retomada por muchos artistas, en décadas posteriores como Judy Chicago, el fotógrafo Robert Mapplethorpe y la española Ouka Lele.

En el año 1924, los surrealistas lanzaron un manifiesto en el cual se asignaban a la mujer el papel de musa y objeto de inspiración para poetas y artistas, además de ser representada desnuda, inmóvil, dormida o en actitud de disponibilidad, como devoradora o castradora, emulando así el mito de la *Mantis Religiosa*. Durante las "*Recherches sur la sexualité*"⁷¹ realizadas entre 1928 y 1932, creadoras de ese tiempo fueron invitadas a participar únicamente en la octava de doce sesiones de estas charlas, pese a que se abordaban temas de orden sexual concernientes a los dos géneros como la eyaculación, la práctica del 69, la presencia de terceros en el acto sexual, acerca del disfrute simultáneo en las relaciones sexuales de hombres y mujeres o sobre la homosexualidad. Hoy día se conocen los nombres de algunas artistas surrealistas, entre ellas Meret Oppenheim, Leonor Fini, Dora Maar, Lee Miller, Claude Cahun y Carol Rama, quienes a pesar de la censura y exclusión de sus propios correligionarios, han logrado trascender en el tiempo y participar de esos "fantásticos viajes vulvares, visitan

70 Estas recurrentes connotaciones de tipo freudiano que los críticos atribuían a la obra de O'Keeffe no eran de su agrado y amenazó con dejar de pintar.

71 Juan Vicente Aliaga. *Arte y cuestiones de género: Una travesía del siglo XX*. s.p., Nerea, 2004. p. 35.

77
Georgia O'Keeffe,
An Orchid, 1941.



78
Georgia O'Keeffe,
Oriental Poppies, 1928.



79
Leonor Fini,
Composition with figures on a Terrace, 1939.



80

Meret Oppenheim.
Le Déjeuner en fourrure, 1936.



81

Meret Oppenheim.
Ma Gouvernante, My Nurse, Mein Kindermädchen, 1936.



82

Tamara de Lempicka,
La Andrómeda, 1929.



templos, exploran cavernas con penes-estalactitas o grietas velludas, encuentran mounstros que se metamorfosean en animales, vegetales o minerales".⁷²

En la década de los años 20, Tamara de Lempicka, una de las más importantes pintoras del Art Decó, que creó una gran cantidad de obras en las que es evidente la carga erótica, entre ellas *Perspectiva* (1923) y *La Andrómeda* (1929). El erotismo es fácilmente reconocido por la presencia de abultadas gargantas, que en otro tiempo fueron símbolos fálicos, que identifican una tiroides hiperactiva con una sexualidad femenina insaciable, además de encontrar ciertas formas eróticas en las sombras de las inflexiones de la piel.

Otro caso importante es el de la suiza Meret Oppenheim (1913- 1985), quien se afana en una propuesta feminista de las cuestiones cotidianas y domésticas, y presenta su obra *Le Déjeuner en fourrure* (1936) compuesta por una taza de café -que remite a una vagina y sus vellosidades-, plato y cucharilla cubiertos de piel de gacela china, siendo ésta una de las primeras muestras de experimentación con materiales alternos, asimilada y valorada por parte de artistas mujeres y hombres de su propio tiempo, tomada como ejemplo por muchos otros. La artista alude eróticamente al trabajo de *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Manet y a ciertas asociaciones con la novela *Kynus im Pelz* (1869), de Leopold von Sacher-Masoch. A su regreso a Suiza, en 1937, Oppenheim produce objetos de indudable carga sexual, como *Ma Gouvernante, My Nurse, Mein Kindermädchen* (1936), que es metáfora construida con unos zapatos de tacón sobre una bandeja, amarrados y decorados como un plato de pollo, la atadura de la mujer retóricamente hablando; *Femme Pierre* (1938) y *La Pareja* (1956).

72 Gilles Néret. *Erotica universalis: From Rembrandt to Robert Crumb. Vol II.* p. 595

En 1943 es publicado el libro *Iniciation Amoureuse*, presuntamente escrito⁷³ e ilustrado por Suzanne Ballivet, obra donde se conjuga nuevamente la intención de instrucción sexual y estimulación, a través de las vivencias sexuales de una joven pareja de recién casados, quienes a lo largo de la historia detallan cada una de las empresas sexuales que experimentan, llegando a participar con ello, del placer que lograban gracias a las magníficas ilustraciones que la artista realizó de los textos:

[...] Le suplico a Thérèse que se detenga, es un placer demasiado intenso cuyos peligros conozco de sobras. Pero ella se limita a sonreír, orgullosa de su inventiva amorosa y la confesión de mi debilidad, lejos de detenerla, la excita más todavía [...]⁷⁴

En 1946 salen a la luz las creaciones de la fotógrafa inglesa China Hamilton, que nos presenta imágenes eróticas de mujeres que parecen gozar del sadomasoquismo y de portar las prendas fetichistas más usuales, las medias de red, los tacones altos, los látigos.

En 1954, en París, se publica la *Historia de O*, bajo el seudónimo de Pauline Réage, escrito en el cual se aborda el *bondage*, la flagelación y diversas prácticas sexuales, que se consideraban fuera de las normas, tales como el sadomasoquismo, práctica que describe a detalle donde se mezclan las vestimentas, los rituales y una intensa carga simbólica que se entremezcla y nos lleva a lo largo de toda la historia.

[...] Al primer golpe, ella gritó, como bajo el látigo, y volvió a gritar a cada golpe, y su amante le mordió la boca. El hombre se separó bruscamente y cayó al suelo como fulminado por

73 Existe la referencia de que se consideró como best seller en la década de los 1930's y que ella misma es la autora. Gilles Néret. *Erotica universalis: From Rembrandt to Robert Crumb. Vol II.* p. 260

74 Charlotte Hill y William Wallace. *Op. Cit.* p. 455

Suzanne Ballivet,
ilustraciones de *Iniciation Amoureuse*,
1943



Fotografías de China Hamilton, c. 1946.



un rayo, gritando a su vez. René desató las manos de O, la levantó, la acostó y la cubrió con la manta [...] Súbitamente, O comprendió que estaba perdida, maldita. Había gemido bajo los labios del desconocido como nunca la hizo gemir su amante, [...] Había sido profanada y era culpable[...]⁷⁵

Louise Bourgeois, de origen francés, es una de las primeras artistas que plasman una visión un tanto irónica en la reelaboración de los estereotipos de representación y hace además una reflexión de sus propias vivencias y de sus preocupaciones obsesivas, entre ellas el sexo, el dolor, el miedo, el erotismo, que pone de manifiesto a manera de objetos simbólicos. Las manifestaciones de las que se sirve para realizar su obra van desde el performance, la instalación, la escultura hasta el dibujo, haciendo incluso combinaciones entre ellas, así como la exploración y experimentación con materiales como madera, mármol, bronce, resina, látex, caucho, vidrio, yeso, cemento y casi cualquier otro material que tuviera disponible, que le sirviera para evocar la constitución propia de los órganos y así sugerir redondeles, protuberancias de la carne o los tejidos membranosos. Algunas de sus obras son: las *Femme-Maison* y *Fillette* (1968), *Femme-pieu* (1970), *Destruction of the Father* (1974), *Lairs, Cells* y *Arch of hysteria* (1993).

Artistas como Hannah Höch, en los 20's; Niki de Saint Phalle, Shigeko Kubota o Eva Hesse, realizaron obras con carga erótica hacia la década de los años 60, sin embargo fueron realizadas con una finalidad política.

Con la llegada del pop art a la escena del arte en la década de los años 60 del siglo XX y desde luego con la explosión consumista que envolvió a las sociedades occidentales y a la reafirmación de los roles sexuales, que se enriquecieron cuando la mujer se convirtió en uno de los más importantes productos de consumo de la época, al ser

75 Charlotte Hill y William Wallace. *Op. Cit.* p. 447.

vista no sólo como destinataria y usuaria de los objetos, sino también como centro de belleza en torno al cual giraba una descarga comercial revelada a través de la gran cantidad de cosméticos que reforzaban las connotaciones eróticas, que de por sí ya se le atribuían y como fuente libidinosa que servía para satisfacer las fantasías masculinas.

En gran medida las obras de este periodo muestran a la mujer bajo un tratamiento deshumanizado llevándola al extremo de la trivialidad y a una categoría de proveedora de alimento, de simple ama de casa, potencialmente "se reduce a una cosa con habilidad de dar placer sexual al hombre"⁷⁶.

Hacia la década de los años de 1970, el feminismo llegó a su momento de mayor importancia, muchas artistas comenzaron a expresarse artísticamente por medio del uso de su cuerpo, crearon una serie de imágenes de sus genitales, etc., sin embargo la finalidad en la gran mayoría de los casos, era más bien política, a manera de deconstrucción de estereotipos.

Griselda Pollock hizo una referencia respecto al uso del cuerpo como medio de expresión, donde indicaba que al aludir al cuerpo femenino, se creaban representaciones eróticas que invitaban al voyeurismo, con lo que constituía una ofensa contra la mujer y una manera de violación.

Se debe admitir que gracias a los logros de este periodo, hoy en día es posible tener libre acceso a la imaginería del sexo para expresar una visión propia de la sexualidad, sin temor a la etiqueta de la indecencia, junto con la posibilidad de explorar terrenos que estaban vedados, reconociendo y satisfaciendo nuestros propios deseos.

Durante este proceso de ejecución de obras con carácter autobiográfico, las mujeres artistas emplean su cuerpo como medio de expresión y se alejan de las manifestaciones tradicionales para acceder a las áreas

88

Louise Bourgeois.
Arco de la histeria, 1993.



89

Niki de Saint Phalle,
Horn, 1966.



90

Eva Hesse,
Accession III, 1967-1968.



⁷⁶ Judy Chicago y Edward Lucie-Smith. *Women and art: Contested territory*. EU, Watson Guptill Publications, 1999. p.145.

91

Carolee Schneemann.
Interior Scroll, 1975.



92

Valie EXPORT.
Aktionhose: Genitalpanik, 1969.



de reciente creación tales como el video, el performance, el arte ambiental, los happenings, etc., ya que les permite el uso de la narrativa y la unión a otros significados dados por el contexto y demás elementos, para así revelar nuevas maneras de hacer las cosas, a partir de un punto de vista femenino, distinto al "masculino".⁷⁷

Algunas de esas artistas son Hannah Wilke, Gina Pane, Mariana Abramovic, Carolee Schneeman, Lynda Benglis, Ana Mendieta, Barbara Kruger, Kiki Smith, etc. La lista de mujeres artistas de este periodo pudiera tornarse interminable, sin embargo, en lo que a esta investigación se refiere, una referencia obligada por el tipo de propuesta plástica que presenta es la austriaca Valie Export (1940-) quien a través del lenguaje de su propio cuerpo pudo crear una gama de sensaciones, sin tener que verse limitada por el pudor para expresar su ideología como mujer.

Esta artista utilizó como punto de partida para la realización de sus performance, videos y fotografías, la expresión de su propio cuerpo con la finalidad de superar tabúes y romper con los estereotipos impuestos en el arte por los hombres y en especial por los accionistas vieneses. Entre sus acciones públicas están *Tapp-und Tastkino* (1968); *Aktionhose: Genitalpanik* (1969), *On der mappe der Hundigkeit* (1969), *Body Sign* (1970), posteriormente se insertó en el ámbito cinematográfico, produciendo una serie de filmes entre los cuales se encontraba *Mann, Frau, Tier* (1973) que reivindicaba los placeres de la masturbación clitoriana.

Mientras tanto, en el ámbito literario en 1973, Erica Jang escribe su obra *Miedo a volar*, donde a través de la voz de su protagonista Isadora Wing, logra sacar a la luz las

⁷⁷ Este proceso creativo desarrollado por hombres y mujeres no necesariamente es diferente en términos de ejecución, sino más bien en la manera en como son abordados los temas, pues las mujeres mejor que nadie son las que pueden hablar de las experiencias de sus cuerpos en aspectos tales como la menstruación, la gestación, deseos, sensaciones, etc., procesos biológicos desconocidos por los hombres.

fantasías eróticas, picantes, ingeniosas y hasta escabrosas de las mujeres, en una especie de demostración contundente de que las mujeres tenemos deseos eróticos y pasionales igual que los hombres.

[...] con la mano derecha humedecida con agua y el limo de los tallos, me disponía a frotar rítmicamente el pene de Steve [...] Supongo que al principio fui bastante torpe (aunque más tarde me convertí en una experta). Steve [...] eyaculaba en los faldones de su camisa Brooks Brothers o en un pañuelo que sacaba con rapidez para tal propósito. He olvidado la técnica, pero la sensación perdura. En parte, porque había reciprocidad (teta por toqueteo o clítoris por toqueteo), pero también había poder. Yo sabía que lo que estaba haciendo me otorgaba una especie de poder sobre él: un poder que no podía conseguir pintando o escribiendo. Y luego yo también experimentaba un orgasmo [...] ⁷⁸

Por otro lado, en el mismo año en el ambiente de la cinematografía pornográfica, luego de una gran carrera de censura, la *Motion Picture Association of America* introduce la clasificación X, de *eXplícito*, aplicable a las películas de contenido sexual; aparece el XXX para las cintas *hard core* y cinco X, conocidas como extremo, que muestran actos de zoofilia. Dentro de la películas producidas bajo la clasificación X se encuentra la famosísima *Deep Troth* de Gerard Damiano (1972). A partir de ahí podemos encontrar un sinfín de videos pornográficos profesionales o las *gonzo films* o *amateurs*, que en cantidad se igualan a la censura y a la controversia, pues han sido señaladas como medios de sometimiento de la mujer, al exponerlas como objetos de deseo y violación por parte de los hombres.

Con respecto a este último punto, a partir de la revolución sexual, el feminismo logró que el enfoque de las *rape films* en cuanto a la idea de que las mujeres deseaban ser violadas, se aboliera, aunque algunos como Naief

⁷⁸ Charlotte Hill y William Wallace. *Op. Cit.* p.458.

Yehya dice que "la fantasía de la violación agradecida es un recurso para resolver el problema pornográfico que es la imposibilidad de mostrar el placer femenino"⁷⁹ y que "[...] la pornografía no es un medio para alcanzar el poder sobre la mujer, sino una prueba irrefutable de la ausencia de poder sobre la mujer [...] El hombre al enfrentarse a la mujer se siente incapaz de entender una sexualidad cuyo orgasmo puede ser fácilmente falsificable [...] temor [...] impotencia, así como la mítica voracidad insaciable femenina"⁸⁰ y que los pornógrafos intentaran dirigir los *films* también a la mujer.

La escritora Catherine Millet, en su libro *La vida sexual de Catherine M.*, nos brinda un magnífico ejemplo de como a través de la realización de un *gonzo film*, la mujer puede sentir placer y excitación al ver las tomas de su propio cuerpo y el de su amante desde diferentes ángulos.

Quando, sin dejar la cámara, se acercó para apartarme la mano, mi órgano, en cuyo interior deslizó el suyo, estaba más hinchado que nunca. La razón se hizo evidente en seguida: estaba excitada por la coincidencia entre mi cuerpo real y aquellas imágenes múltiples, volátiles.⁸¹

Podemos descubrir en lo descrito anteriormente, que para la mujer al igual que para el hombre es gratificante y excitante descubrirse transformada por el acontecimiento que se vive.

Sylvia Sleigh es otra artista polémica. Sus obras se basaban en la representación del cuerpo masculino como objeto de estudio, lo cual fue difícilmente aceptado socialmente, de hecho causó tal controversia que una exposición que montó en Nueva York, estuvo a punto de ser prohibida por un juez. Su obra es la base para eliminar prejuicios sobre la representación del cuerpo humano en su

93

Sylvia Sleigh.
The turkish bath, 1973.

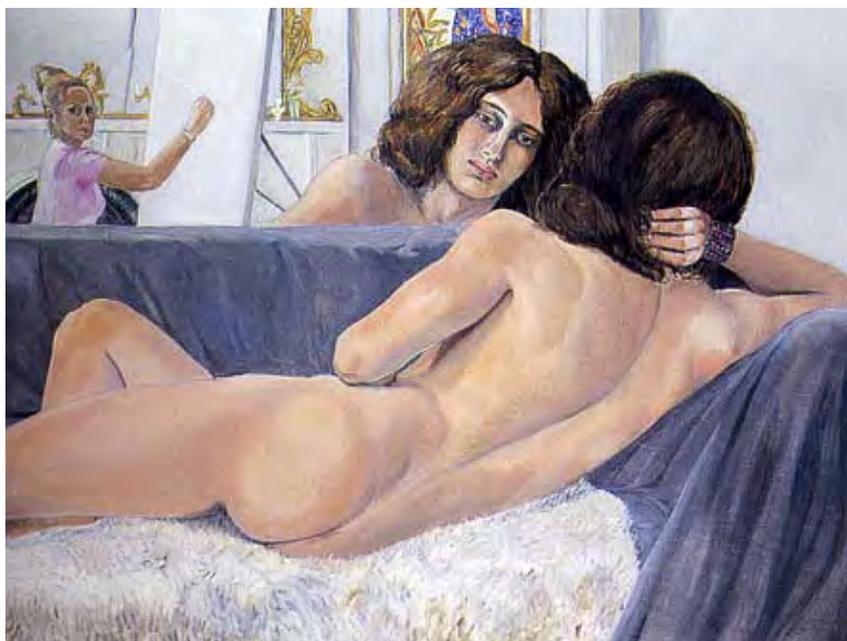


79 Yehya Naief. *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*. p.137.

80 *Íbidem*. p. 138.

81 Pipa Hurd. *Op. Cit.* p.6.

delimitación sexual; en alguna entrevista, Sleigh señaló “[...] yo buscaba pintar hombres como pensaba que las mujeres deberían haber sido pintadas, esto es como personas de inteligencia y de afectos reflejando respeto, no para desear amor, mostrando toda la diversidad de tonos de piel, complejones y formas [...]”⁸² Su postura era un tanto satírica e irónica frente al tratamiento del desnudo académico y a diferencia de los *grandes maestros*, ella empleaba como modelo a jóvenes reconocidos, pertenecientes a la elite intelectual neoyorquina. Obras de su autoría son *Phillip Golub reclining* (1971), *The turkish bath* (1973), *Retrato de Raúl Rosano* (1974).



Sylvia Sleigh.
Phillip Golub reclining, 1971.

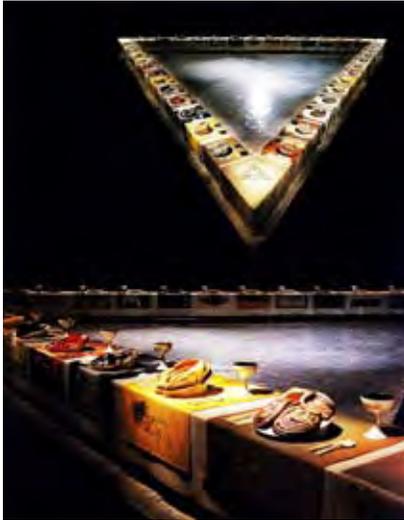
94

Una de las más destacadas representantes del movimiento feminista, Judy Chicago (1939-), basa sus obras en la idea de vivir y compartir las propias experiencias y las de su cuerpo, con las demás mujeres; es una de las artistas más osadas en cuanto a experimentación al usar desde medios tradicionales -como el dibujo- hasta fuegos

⁸² Juan Carlos Pérez Gaudi. *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad*. España, Cuadernos de arte cátedra, s.f. p.49.

95

Judy Chicago
The dinner party, 1979.



96

Judy Chicago
 Detalle de un plato de cerámica china de
 la obra *The dinner party*, 1979.



pirotécnicos, técnicas de bordado y procesos cerámicos olvidados del siglo XIX. Entre sus obras de connotación erótica encontramos *Domos* o *Bóvedas*; la farsa *The Cock and Cunt Play*, escrita en 1970; *Atmósferas: Una mariposa para Oakland* (1973), *Lifesavers of Pasadena*, "Through the flower"⁸³ y *The Dinner Party* (1979).

El más ambicioso y monumental de sus proyectos, con carga sexual no convencional donde las variaciones de la forma de la vulva son la única alusión sexual directa, fue *The Dinner Party* (1979), a través del cual homenajeó los logros y aportaciones de las mujeres que consideraba como más destacadas o incluso como influyentes en su obra. La pieza está formada por una "mesa triangular",⁸⁴ donde se establece una relación entre el mundo femenino y la última cena de Leonardo Da Vinci; donde los 12 apóstoles son sustituidos por 39 mujeres y 999 más enunciadas en el piso interno a la mesa, la obra además se acompaña de un manuscrito del génesis en clave feminista. Empleo como base la enseñanza de la doctrina cristiana a través del empleo de símbolos entendibles, por lo que decidió crear su propia iconografía con toques eróticos, empleando además algunos elementos encontrados en sus obras anteriores y referentes a los genitales femeninos.

Por otro lado hacia 1976, el colectivo británico *COUM Transmissions* organizó la exposición *Prostitution*, en el ICA de Londres, lo que originó un gran escándalo en Gran Bretaña. Muchas de las imágenes presentadas fueron censuradas y la artista Cosey Fanny Tutti fue atacada por la prensa al cuestionarle su antiguo desempeño como prostituta; al

⁸³ Desde mi perspectiva de estudio creo que esta obra fue objeto de emulación por parte Mónica Mayer, en su obra *Mi vientre*, de 1987, ello lo comento con base en las formas que presenta de fondo a la obra, no creo que sea algo descabellado si se toma en cuenta que Mayer estudió en Los Ángeles hacia 1978, en la *Feminist Studio Workshop* en *The Woman's Building*.

⁸⁴ Pese a que puedo caer en una imprecisión por no poseer referencia bibliográfica, deseo comentar que la forma de la mesa se podría deber a la representación esquemática del sexo de la mujer, como un triángulo con una línea que le cruza por el centro, donde esta última se ha omitido.

parecer las bases religiosas y morales de diversos países comenzaban a prepararse ante la inminente llegada de expresiones artísticas altisonantes y discordantes con sus tradiciones.

De igual forma cierto grupo de feministas antiporno y anticensura se encargaron de limitar lo ganado en este terreno al denostar los gustos y deseos de las mujeres en cuanto a las prácticas sadomasoquistas, declarándose defensoras ante el abuso.

Durante el auge del movimiento feminista se intentó abolir la fantasía de las películas pornográficas en cuanto a que la mujer deseaba y gozaba al ser violada; algunas de las militantes del movimiento se nombraron feministas antiporno y se agruparon en el *Women Against Pornography*; quienes a través de manifestaciones, eventos y actos similares a los que hacían para protestar contra la guerra de Vietnam, luchaban por salvar a las mujeres que trabajaban en el ambiente porno, terminando así con el sometimiento patriarcal sexual y la violencia intrafamiliar, que -desde su perspectiva- era producto de la exposición del hombre a las escenas violentas en las películas porno. En un inicio estos actos de protesta fueron fructíferos debido a que llamaban a la reevaluación y reconquista de la libertad femenina, sin embargo cayeron en el maniqueísmo al proponer un estereotipo antisexual y antimasculino, aunado a la exposición y manipulación de actrices porno, como el caso de Linda Lovelace, de *Garganta Profunda*, que fue forzada a apoyar una campaña de esta índole por Gloria Steinem, además de intentar limitar el acceso a la pornografía a las clases sociales más beneficiadas económicamente.

Hacia 1979 aparece en escena Sandra Fisher, pintora que traslada, muy al estilo de Sylvia Sleigh, el estereotipo de la mujer semidesnuda tumbada exhibida ante el espectador, por la figura del hombre, yacente frente a nosotros con las piernas abiertas y mostrando su sexo, exhibiendo sin pudor

97

Joyce Kozloff,
*Pornament is crime series no. 4, Smut
Dynasty Vase, 1987.*



98

Marlene Dumas,
*Cleaning the Pole, Cracking the Whip y
Caressing the Pole* de la serie *Stripping-
girls, 2000*



99

Tracey Emin,
*Everyone I have ever slept with from
1963-1995, 1995.*



su desnudez. Algunas de sus piezas más representativas son *Dying slave* (1979), *Tom in Landscape* (1983) y *Rimbaud* (1983).

Entre las décadas de los años 80 y 90, muchas artistas siguieron con el uso del cuerpo como elemento de sus propuestas plásticas, o bien a través del erotismo abstracto, muchas de ellas mundialmente reconocidas por la manera en que intentan deconstruir estereotipos sexuales, que caen sobre la mujer, el uso del erotismo en ellas, es una cuestión política, tal y como se hizo en una década antes, entre estas artistas podemos mencionar a Cindy Sherman, Kiki Smith, Marlene Dumas, Helen Chadwick, Joyce Kozloff, Sarah Lucas, Bettina Rheims, Vanessa Beecroft, Tracey Emin, Nan Goldin, etc.

Hacia 1981 Nan Goldin presenta su obra *The ballad of sexual dependency*; en la que se muestran una serie de imágenes de parejas desnudas, hombres haciendo el amor, masturbándose, cuerpos exhaustos.

Marlene Dumas presenta en 1992 la obra *Girl with Lipstick* y *Miss January*, en 1997. En ambas piezas muestra escenas lujuriosas de la pornografía, que obviamente van cargadas de sensualidad y sexualidad, son imágenes seductoras llenas de significados y múltiples interpretaciones, donde en primera instancia la mirada del voyeurista queda satisfecha, pero también es descubierto como tal.

Como se menciona párrafos arriba la muestra de obras con esta temática, partiendo de la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días se podría tornar interminable, sin embargo deseo finalizar este apartado con la obra erótico abstracta de Tracey Emin, titulada *Everyone I have ever slept with from 1963-1995*; donde alimenta el voyeurismo al entrelazar parte de la intimidad y convertirla en una cuestión pública y sensacionalista a la vez.

La pornografía también ha sido trabajada como medio artístico por muchos artistas mexicanos, entre los que es

relevante la participación de algunas mujeres artistas. Hacia las décadas de los años 1930 y 1940, en Tijuana se conoció la edición de librillos o facsímiles de ocho páginas con dibujos de autores anónimos pornográficos destinados a su exportación clandestina a Estados Unidos, fueron conocidos como "*Tijuana Bibles, Dirty Comics o Eight Pages*";⁸⁵ sin embargo no es hasta la década de los años 1990, cuando Fernando Sarignana a través de "Coproducciones Copro, Caja Dos Espacio Alternativo y la Galería Darío Navarro"⁸⁶ junto con Dulce María Lopezvega y José López Medina presentan las publicaciones *Fea Fakir, Pelos de Cola* y los cuadernillos de la *Colección Wee Wee*.

La *Colección Wee Wee* es una serie de 59 cuadernillos pornográficos de aproximadamente 17 x 11 cm., en cuyas páginas se encuentran historias de una graciosa y rotunda obscenidad expresada a través de palabras o imágenes; para su realización participaron alrededor de 143 artistas de diferentes áreas de la plástica, que recrearon las historias encontradas en los *Tijuana*. Estos cuadernillos fueron llamados así porque en el primer número de los facsímiles que Sarignana sustrajo de la colección privada de los originales *Tijuana Bibles* de su padre, había una historia de un clásico inglés entre cuyos personajes se encuentra una sirvienta francesa, que para todo respondía *wee-wee*, que es la onomatopeya de *Oui, oui; si, si*, en español, sin embargo el concepto de esta serie de publicaciones se basó en el artículo "*Historia de la pornografía negada* de Margo Giovanin".⁸⁷ Los facsímiles realizados mediante copias en offset, mal cortadas, engrapadas a mano e insertas en una caja de cartón, fueron distribuidas de manera clandestina con la intención de destinarla a los coleccionistas y críticos de arte.

85 Norberto Carrasco Araizaga. *La típica sirvienta que siempre dice Wee-wee*. México, Pinto mi Raya, 24-febrero-1996, p. 37.

86 Mónica Mayer. *Wee-wee*. México, Pinto mi raya, 27-marzo-1996, p. 44.

87 Norberto Carrasco Araizaga. *Op. Cit.* p.37.

100

Bettina Rheims,
Claudia con guantes, 1994.



101

Sarah Lucas,
Au naturel, 1994.



102

Nan Goldin,
Skinhead having sex, 1978.



La siguiente de las publicaciones se conoció como *Pelos de Cola*, era una revista-caja-carpeta-bolsa en cuyo primer número contó con la participación de más de 20 colaboradores. De tiraje no mayor a los 150 ejemplares, esta revista fue creada con la idea de presentar lo erótico-obsceno en todas sus manifestaciones, yendo de los heterosexual, homosexual, parafilias, zoofilia, paidofilia, gerontofilia, coprofilia hasta llegar a la necrofilia, donde la constante era la liberación de las restricciones sociales impuestas a la actividad privada más favorecida: el sexo, degenerando con ello en acto creativo de imágenes que los artistas participantes presentaron en forma de impresos láser, fotocopias, xilografías y serigrafías. El aspecto de esta caja era un tanto particular, pues “se trata de una caja blanca tamaño carta, con un borde de peluches negros y abajo el título de este extraño objeto se aprecia un dibujo de un animal que parece perro acostado patas pa’arriba con una lengua extenuada saliendo de sus dientudas fauces y más abajito vemos unos genitales en grado de alerta máxima.”⁸⁸ Una de las cuestiones más rescatables de estos ejemplares son la variedad de técnicas utilizadas por los artistas, el enfoque que cada uno de ellos adopta para abordar una misma temática, dejando a un lado toda serie de “restricciones sociales”⁸⁹.

Por otro lado, artistas como Carla Rippey, Rowena Morales, Nunik Sauret, Martha Pacheco, Leticia Ocharán, Lucía Maya, Liliana Mercenario Pomeroy, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Yolanda Andrade, Guadalupe García, entre otras, realizaron interesantes propuestas donde el erotismo se hace evidente, sin embargo algunas de las obras que presentaron continuaban con el seguimiento de una línea política, ejemplo de ello es la obra que Mónica Mayer presentó

88 Mónica Mayer. *Pelos de Cola*. México, Pinto mi raya, 9-marzo-1996, p. 33.

89 Desafortunadamente de este tipo de publicaciones no me fue lograr una documentación visual, ya que la información fue retomada de las crónicas de inauguraciones o de las mismas acciones, mismas que fueron recopiladas de diversas publicaciones periódicas en la revista Pinto mi raya.

en el marco de la exposición *Collage íntimo* (1977), misma que giraba en torno a la sexualidad "[...]sin duda el tema que más me interesaba; por todos lados aparecían falos y vaginas, lo que escandalizó a mucha gente[...]"⁹⁰.

En la época del llamado *arte vaginal*, Guadalupe García presentó su obra titulada *Confrontación vs enfrentación* (1984), performance que servía de especie de ritual de iniciación personal a través del cual la artista hablaba de su experiencia de ser mujer; una de las acciones emprendidas en este performance fue la realización de unos moldes de sus genitales.

En *El sueño de la razón*, de Carla Rippey (1991), el escenario íntimo de una habitación nos da una evidencia de lo que en ese lugar ha pasado. El desorden de las sábanas que cubren la cama, así como la posición yacente del cuerpo de una de las dos mujeres que se presentan en la obra -que a mi parecer son la misma- nos indican el descanso después de los placeres desbordantes que vivieron en dicha escena.



103

Mónica Mayer,
Invitación de la exposición
Collage íntimo, 1977.

104

Carla Rippey,
El sueño de la razón, 1991.

90 Mónica Mayer. *Rosa chillante: mujeres y performances en México*. México, CONACULTA-FONCA, AVJ Ediciones, Pinto mi raya, 2004. p. 23

105

Gabriela Molina,
No. 15 (detalle), 1999.

106

Fernanda Brunet,
Sin título (detalle), 1997.

107

Galia Eibenschutz,
Moluscos, 1999.

Gracias a estas imágenes se asume como mujer dentro de un mundo íntimo lleno de sensualidad y pasión.

Una manifestación más que se une a las anteriores en cuanto a la expresión del erotismo y la obscenidad, es *Semejantes y Diversos*, que es el título de una serie de exposiciones, actividades culturales, talleres y jornadas informativas que se lleva a cabo en el marco de la semana lésbico-gay. Estos eventos son organizados en la ciudad de México desde 1987, por el Círculo Cultural Gay, el Museo del Chopo y el área de Difusión Cultural de la UNAM; sin embargo lo relevante es la exposición de obra, que convoca a todos los artistas independientemente de su orientación sexual, a expresar su punto de vista en torno al tema del erotismo, desde su perspectiva y experiencia personal; entre los participantes encontramos a Yolanda Andrade, Jorge Claro, Rogelio Cuéllar, Ulises Castellanos, Rafael Cauduro, Nunik Sauret, Irma Palacios, Patricia Soriano, Francisco y José Castro Leñero, Felipe Ehrenberg, Oliverio Hinojosa, Gilberto Aceves Navarro, entre otros.

Erógena, es el título de la exposición que en el año 2000 presentó el Museo de Arte Carrillo Gil, donde varios artistas en su gran mayoría mexicanos, hablaron del erotismo y la pornografía a través de sus obras. Artistas

como Fernanda Brunet, Galia Eibenschutz, Gabriela Molina y Daniela Rosell, dieron muestra de la forma en como jóvenes mujeres creadoras abordan con rotunda franqueza ambas temáticas, ya sea a través del autorretrato fotográfico, la pintura y la pornografía o la escultura que retoma parte de la imaginería japonesa.

En el Circo Volador, la artista conocida como Niña Yared 1814 presentó su obra *Lubricidad* (2000), la cual estaba compuesta por dibujos de pequeño, mediano y formato monumental a manera de plotteos y un performance donde "siete delgadas y sensuales ninfas, con enormes tocados de serpientes y hojas gigantescas, vestidas con lencería sensual, negra y minúscula"⁹¹ que bailaban tanto en el centro del escenario como entre los asistentes, mientras ella recitaba una serie de poemas eróticos de su autoría.

Otra artista muy conocida por su peculiar forma de abordar la sexualidad, de una manera más agresiva y radical es Rocío Bolivier (la congelada de uva), cada una de sus acciones las define como "respuesta y remedio contra la mentalidad sexualmente cerrada y reprimida"⁹². Muestra de esto es el performance que presentó en Nueva York, *Cierra las plernas* (2003), donde cosió sus genitales con aguja e hilo, brindando una clara evidencia de la relación con su cuerpo y el erotismo doloroso al que ella alude, asumiendo un papel de víctima que goza el placer y el sufrimiento.

La revista de fotógrafos Claroscuro en su no. 89, titulado *Erotomanía* (2008), presentó una colección de imágenes eróticas producidas por veinte fotógrafos mexicanos reconocidos internacionalmente, entre ellos Gloria Minauro, Paulina Lavista, Mónica Cárdenas Ruiz Velasco, Elsa Medina Castro, Liliana Velásquez y Lourdes Almeida, entre otros; quienes a través de

108

Niña Yarhed 1814,
Lubricidad, 2000.

109

Rocío Bolivier,
Cierra las plernas, 2003.91 *Ibidem.* p. 7792 *Ibidem.* p. 79

110

Mónica Cárdenas,
De la serie *Deseos húmedos*, 2004.



111

Paulina Lavista,
Robin, de la serie *Robin*, 1980.



112

Instalación a la entrada de la exposición
Arte Erótico, Arte Contemporáneo: El origen del mundo, 2008.



sus imágenes nos ofrecen "un surtido de caricias de luz para quienes tengan la voluntad de mirar y extraviarse en la gracia corporal".⁹³

Por último, a mediados del año 2008, en el estado de Puebla, específicamente en la Ex Fábrica la Constanca se llevó a cabo la última edición de la exposición titulada *Arte erótico, Arte contemporáneo: El origen del mundo*, espacio donde a lo largo de 10 años se han reunido 150 artistas nacionales e internacionales de diferentes disciplinas, entre ellos un considerable número de mujeres; dicha exhibición se complementó con una serie de veladas literarias y talleres relativos al tema de la sexualidad y el erotismo.

Resulta imposible dar fin a una investigación en torno a la historia de las expresiones eróticas realizadas a manos de las mujeres artistas, sólo deseo concluir que las formas de manifestarse a lo largo de los siglos han sido tan diversas y experimentales, que cada día se van gestando nuevas posibilidades, algunas de ellas alejadas del feminismo, del uso de imágenes vaginales, de escenas trágicas y del deseo de romper estereotipos, sino más bien enfocadas en el afán de expresar su sentido y posición personal respecto a un tema tan antiguo y basto como es el erotismo.

93 *Claroscuro* no. 89: *Erotomanía*. México, CITEM, Abril-Mayo de 2008. p. 7

CAPÍTULO II:

EROTISMO FEMENINO EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO: EL CASO DE CUATRO
MUJERES ARTISTAS.

*“Los hombres tienen la iniciativa, las mujeres tienen el poder de provocar el deseo de los hombres”
Julián Marías.*

II.1.- El cuerpo como elemento de autorrepresentación.

II.1.1.- Antecedentes.

En el arte occidental, el cuerpo femenino ha sido representado por los artistas masculinos como un elemento de exhibición, deseo y pecado, tanto en escenas eróticas como religiosas a manera de vírgenes, diosas, prostitutas, etc.

El papel secundario, de muñeca y objeto de deseo conferido a la mujer, como simple modelo y carente de cualquier indicio de valor creativo en las artes, es el que le limitó por mucho tiempo en la realización de aportaciones de tipo cultural e intelectual de forma abierta ante la sociedad, sin embargo, eso no le coartó su participación como generadora de obras de arte, incluso se las ingenió para deshacerse de esos condicionamientos de hacedora y copista, sin capacidad de innovación, para acceder al tratamiento de temas como el desnudo y realizar propuestas plásticas que iban más allá de los bodegones, los paisajes y las flores.

Uno de los mitos más difundidos a lo largo de la historia del arte de las últimas décadas del siglo pasado, es la creencia de que las artistas empezaron a manifestarse a través del uso de su cuerpo a partir de las olas del feminismo, en especial la de los años 70, cuando surgió la frase “Nuestro cuerpo, nosotras”⁹⁴.

⁹⁴ Lorena Zamora Betancourt. *El desnudo femenino: una visión de lo propio*. México, CNCA-Instituto Nacional de Bellas Artes- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2000. p. 37.

La historia nos señala que las primeras muestras en las que la mujer usó su cuerpo como medio de expresión, se dieron en el Renacimiento; las artistas se vieron en la necesidad de ingeniárselas para el estudio de la anatomía, al estarles “vedadas”⁹⁵ las clases de desnudo tanto masculino como femenino, por ello un método de aprendizaje fue “la copia de obras maestras”⁹⁶ y la realización de retratos de mujeres intelectuales, esto último pone de manifiesto “la tradición de que las mujeres representan a mujeres”⁹⁷; y un medio más al que recurrieron para el estudio anatómico fue el uso de sus propias hijas, hermanas u otros parientes o parejas sentimentales como modelos. La finalidad de estas representaciones no tenía relación con cuestiones eróticas, salvo en el caso de las parejas lesbianas, donde quizá podían existir.

En una época en la que la vida de la mujer estaba muy limitada por la sociedad, en cuanto a sus acciones, las reacciones de éstas se consideraban muy previsibles al estar inscritas en un círculo de comodidad donde había ninguna clase de problemática.

En ese periodo surge la primera mujer artista en representar un desnudo femenino, Lavinia Fontana, en su obra *Minerva dressing herself* (1613), donde representó a la diosa romana de la guerra y las artes desnuda de pies a cabeza, habiendo dejado a un lado sus armas, casco y escudo; la figura desnuda cuyas formas son de una exquisita belleza no invita a la mirada voyeurística, de hecho no hay sugerencia sexual; se considera que este estudio le sirvió a Fontana de medio para llevar a cabo el perfeccionamiento sobre la ejecución de texturas sobre el lienzo.

113

Lavinia Fontana,
Minerva dressing herself, 1613.



95 Se consideraba que la contemplación de modelos desnudos excitaba las pasiones y perturbaba el dominio de la sexualidad femenina. Whitney Chadwick. *Mujer, arte y sociedad*. 2ª. Edición, España, Ediciones Destino, 1996. p. 175.

96 Frances Borcello. *A world of our own: Women as artist since the Renaissance*. Estados Unidos, Watson-Guptill, 2000. p.30.

97 Whitney Chadwick. *Op. Cit.* p.144.

Se considera a Artemisia Gentileschi como una de las primeras artistas que descubrió partes de su cuerpo para contemplarse ayudada con un espejo, para así grabarse en la memoria las formas de su cuerpo, llevando al perfeccionamiento sus estudios sobre la anatomía femenina; con la caída de sus prendas no sólo cae la tela, sino que se deshace de una serie de limitantes morales impuestas a las mujeres de su época y que les impedían conocer su propio cuerpo.

Ahora bien, es hacia el siglo XIX que en algunas de las escuelas de Europa, específicamente en París; así como en clases privadas, las mujeres artistas tuvieron acceso al dibujo de modelo desnudo tanto masculino como femenino. Una muestra del perfeccionamiento que lograron al acceder a estas clases se hace patente en obras y dibujos de muchas de ellas, ejemplo de esto se puede reconocer en las piezas presentadas a continuación, autoría de Sarah Purser, quien plasmó una riqueza y precisión en cuanto al desarrollo de cada uno de los miembros corporales que observaba frente a sus ojos.

En las primeras décadas del siglo XX, muchas artistas volvieron la mirada hacia el cuerpo femenino como aspecto primordial de la experiencia de una mujer, las dos primeras artistas que trabajaron a fondo el desnudo femenino fueron Suzanne Valadon y Paula Modersohn-Becker.

Valadon recurrió a su experiencia en la observación del cuerpo femenino, ello como producto de su labor



Artemisia Gentileschi,
The penitent Magdalene in a Landscape, 1617-1620.

114



Sarah Purser,
Dibujo de un desnudo masculino, 1879.

115

Sarah Purser,
Dibujo de un desnudo femenino,
1878-1879.

116

117

Suzanne Valadon.
Adán y Eva, 1909.



118

Paula Modersohn-Becker.
Autorretrato en su sexto aniversario de bodas, 1906.



como modelo; en sus obras pone de manifiesto el contexto, el momento específico en el que se desempeña la modelo, así como la acción que ésta realiza, por ello destaca los gestos y los movimientos de los cuerpos, sin embargo hay que hacer hincapié en el hecho de que las mujeres de la escena no establecen conexión visual con el espectador, se muestran absortas en sus actividades. En la escena de *Adán y Eva* (1909), se permitió representarse completamente desnuda al lado de su joven esposo André Utter, quien fue el primer hombre que se desnudó ante ella con la finalidad de ser pintado. Valadon estilizó las formas de los cuerpos en la composición mediante gruesas y expresivas líneas negras, que en el cuerpo de Adán se tornan angulares, mientras que en las de Eva son curvas y suaves. Es muy interesante el hecho que ante nuestros ojos se presenta, ya que en la representación de ese relato tan conocido en el que ella toma el fruto prohibido, Eva se encuentra completamente desnuda; mientras Adán lleva unas hojas de vid sobre sus ingles como medio para cubrir sus genitales y evitar la desnudez por completo.

Por otro lado, tenemos el caso de la pintora Modersohn-Becker, quien se inclinó hacia el autorretrato de desnudo; sus óleos se consideran como los primeros en ser realizados por una mujer; inició con dibujos de su rostro hasta llegar a las pinturas donde se puede apreciar el desnudo de su cuerpo entero, mostrándose con plena naturalidad libre de cualquier prejuicio y connotación sexual, hacia 1906, ello como sustitución de las clases vedadas.

Desde el siglo XVI hasta el siglo XX en el arte, predominaron los desnudos femeninos bajo la creación directa de hombres heterosexuales, que como creadores de esas imágenes y por la relación de amor-deseo-temor que los surrealistas manifestaron hacia la mujer, se generaron varios clichés que relacionan a la mujer como objeto de deseo, como un cuerpo pasivo; dos de esos clichés son la

imagen de la *Femme Fatale* y la *Mujer Vampiro*. La *Femme Fatale*, se caracteriza por la seducción y el erotismo, ella posee la capacidad de provocarle la infelicidad al hombre y llenarlo a la vez de un inmenso placer, puede destruir al hombre a través del sexo, muy a la manera del mito de la Mantis Religiosa, incluso llevándolo hasta la propia muerte; uno de sus atributos físicos son sus grandes pechos semidesnudos, que emplea como elemento de seducción lasciva. Por otro lado, la *Mujer Vampiro*, es físicamente muy atractiva y elegante, “rubia con el pelo largo y revuelto; sus escotes serán muy amplios, dejando entrever sus grandes senos, evidenciándose las connotaciones sexuales.”⁹⁸

Frente a este tipo de imágenes en las que se encasilló a la mujer por mucho tiempo, se generó una “revolución cultural como parte del feminismo”,⁹⁹ como movimiento social-político que se venía gestando desde los años 60 y cuyo auge se dio hacia la década de los años 70 del siglo XX, donde un grupo de mujeres interesadas en el arte, originarias de Estados Unidos, Inglaterra y Alemania, bajo la consigna de *lo personal es político*, expresaban claramente la forma en la cual deseaban comunicar sus experiencias, problemas y reflexiones personales hacia otras mujeres, con respecto a temas de represión femenina de orden social, político, familiar, sexual y cultural, mismos que venían experimentando a manos del poder patriarcal. Este es el momento a partir del cual la participación de la mujer en el práctica artística, desencadena en la creación de una conciencia de género guiada por un “pensamiento de diferencia”¹⁰⁰, cuestionante y subversivo que pretende deslindarse de esa manera en que había sido mirada y

Faith Wilding,
Waiting o *Sala Útero*, 1972.



98 Juan Carlos Pérez Gauli. *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad*. España, Cuadernos de arte cátedra, s.f. p 159.

99 Este movimiento se adhirió a otros grupos marginados por el poder, que luchaban por los “derechos civiles de la población negra de los Estados Unidos, la guerra de Vietnam, el lanzamiento de los anticonceptivos, la experimentación con las drogas psicotrópicas, los movimientos estudiantiles y hasta la llegada del ser humano a la Luna”. www.sepiensa.org.mx/contenidos/l_feminismo/femini8.htm

100 Amparo Serrano de Haro. *Op. Cit.*, p.13.

descrita por los hombres artistas occidentales, impregnado de estereotipos de belleza y deber maternal, pero sobre todo de su forma de objeto de disposición sexual, y que en conjunto sólo satisfacían las necesidades de percepción y de expresión de las expectativas de los hombres.

A partir del surgimiento de los grupos *consciousness-raising* o conciencia política, las artistas comienzan a analizar su experiencia personal, logrando establecer propuestas críticas lícitas que les permitió salir de la sumisión objetual para convertirse en seres activos que tomaron conciencia de su propio mundo, de su historia, de su género, de su cuerpo, de sus posibilidades de placer sexual y de sus fantasías -tema central de esta investigación-, planteando con ello la representación de temas excluidos por los hombres acerca de su propio mundo, el de la mujer, haciendo de su identidad femenina el tema base de su arte y con esto negando a su vez totalmente la categoría en la cual se le había encasillado, donde “rasgos inmutables y eternamente femeninos: formas redondas, colores suaves, exceso de adorno, de decoración, de sentimentalismo, debilidad de trazo, blancura, tamaños reducidos, etc.”¹⁰¹ que eran considerados como característicos de su forma de expresión al igual que el abordar temas como las flores, los bodegones, las escenas campestres.

Inmersa en el marco feminista de los años 70, una de las artistas más importantes del movimiento, Judy Chicago, quien basa sus obras en la idea de vivir y compartir las propias experiencias y las de su cuerpo con las demás mujeres, realizó varias contribuciones en la defensa de los derechos de la mujer en cuanto a la educación artística se refiere.

Dentro de sus contribuciones encontramos también el desarrollo de un programa de arte concebido para el *Fresno State College*, llevado posteriormente junto con

101 *Ibidem.* p.25.

Myriam Schapiro al *California Institute of Arts de Valencia (CalArts)*, donde los estudios eran dirigidos exclusivamente a mujeres que fueron incitadas a compartir sus experiencias personales y de sus cuerpos. Este programa sirvió de plataforma para el surgimiento del proyecto *Womanhouse*, en 1972, dicho proyecto fue liderado por Chicago y Schapiro, quienes fueron seguidas en esfuerzo y creatividad por 21 estudiantes del *CalArts*. La empresa fue desarrollada con sede en una mansión *hollywoodense* no habitada por más de 20 años; consistía en un conjunto de performances e instalaciones en cada una de las habitaciones de dicha casa, la finalidad de las piezas presentadas era la alusión a las tareas tradicionales que una mujer desempeña en el hogar. Algunas de las instalaciones presentadas en este contexto fueron *Escalera Nupcial*, de Kathy Huberland; *Casa de Muñecas*, de Myriam Schapiro; y *Sherry Brody* y la *Sala Útero* de Faith Wilding; de Chicago eran la performance *Menstruation Bathroom* y la obra *Red Flag*.

En México, durante las décadas de los años 60 y 70 del siglo pasado, muchas mujeres se insertan de forma profesional en el arte, desarrollando propuestas experimentales y alternativas a lo visto con antelación, adoptan temáticas y técnicas con la misma naturalidad que lo habían hecho los hombres hasta ese momento.

Uno de los primeros grupos de arte feministas en México, fue *Polvo de Gallina Negra*, que recogía muchos de los objetivos de la visión



Judy Chicago,
Red Flag, 1972.

feminista que se gestó años atrás en Estados Unidos y Europa. Este grupo pretendía analizar la imagen de la mujer en el arte y los medios de comunicación; estudiar y promover la participación de la mujer en el arte; crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basándose en la perspectiva feminista y llevarla a sus obras artísticas. De este grupo, el trabajo de Maris Bustamante es el que se relacionaba directamente con el erotismo. De manera simultánea destaca el trabajo de artistas individuales como Magali Lara, Lucía Maya, Anita Chechi o Carla Rippey.

Las propuestas realizadas por mujeres, probablemente se piense que a final de cuentas no presentan una visión distinta del mismo objeto, *el cuerpo*; sin embargo la innovación radica en que son ellas quienes crean las imágenes y los contenidos con los cuales se elaborará la representación de su propio cuerpo, aunque puedan llegar a aludir de forma directa o indirecta a los convencionalismos de antaño. Se sirven del cuerpo femenino para expresar su identidad, necesidades, fantasías y deseos o bien sus percepciones, recuerdos, vivencias, obsesiones, privaciones; así como para terminar con determinados estereotipos que han sido establecidos a lo largo de la historia dentro de las diferentes culturas.

Muchas mujeres artistas han sido vistas como irreverentes por la exploración en el terreno de lo erótico, sin embargo sus aportaciones sirven de cimiento en la construcción de un ambiente de mayor libertad y apertura para el tratamiento del erotismo en la obra plástica; donde se aborda el autoconocimiento, el uso del propio cuerpo como herramienta básica para conformar el discurso visual, relacionándolo con su deseo y autoconciencia sexual.

En ocasiones, también se ha dicho que en el afán por recurrir al cuerpo, las artistas caen en las mismas formas de expresión que los hombres, por ello la visión

se reorientó y se abandonó “la concepción del desnudo femenino como imagen del deseo o la lujuria masculinos a favor de representaciones del desnudo como expresión de la angustia femenina ante la castración, más relacionada por tanto con las preocupaciones, temores y deseos de los hombres que con las mujeres.”¹⁰²

“Por la preponderancia que concedían a la experiencia corporal, las mujeres artistas a menudo fueron blanco de acusaciones de narcisismo, acusaciones que sin embargo rara vez, por no decir nunca, se dirigieron contra sus contemporáneos varones”¹⁰³, incluso hasta se llegaron a emitir juicios acerca de que la postura ante este tipo de expresión caía en lo esencialista. Sin importar cualquier tipo de comentario de esta índole, las mujeres se convierten en protagonistas y narradoras de su propia historia, buscan en ellas, en su propio cuerpo, la fuente de su arte y el objeto de estudio en su investigación artística, estas mujeres exploran realidades del cuerpo y formas de representarlo nunca antes realizadas por artistas hombres.

II.1.2. El autorretrato.

El autorretrato es una manifestación artística a través de la cual los artistas plásticos se toman así mismos como objetos de representación, de reproducción y consumo en su obra.

La autorrepresentación es el resultado de una toma de conciencia autoreflexiva de la que el artista percibe de si mismo y de su realidad exterior, que vierten en recomposiciones imaginarias de su propia persona y que se nutren por su historia cultural y personal. En cada imagen, él se representa tal y como se contempla, imagina o desea ser visto, por ello la imagen que el espectador percibe del sujeto podría no ser compatible con la realidad que se manifiesta ante él.

¹⁰² *Ibidem.* p. 377

¹⁰³ Whitney Chadwick. *Op. Cit.* p.369.

En el autorretrato lo importante no es ver el cuerpo o el rostro del artista, sino la carga de circunstancias, objetos y simbolismos que circundan al sujeto, brindándonos pistas para reconocer la identidad del artista.

En el caso de la mujer, como se dijo anteriormente el autorretrato suele ser más radical en su composición que los proyectados por hombres, ya que muestra el cuerpo con más naturalidad, librándose de prejuicios y connotaciones sexuales impuestas; se sirve de él como medio a través del cual logra identificar sus posibilidades de placer, su aceptación y autoafirmación como ser sexual, en pocas palabras es un medio para lograr su autoexpresión y autoafirmación en todos los sentidos, aunque se tiña del algunos matices de narcisismo que se ofrece al observador, por ende para terminar con muchos de los estereotipos que se le han asignado a lo largo de la historia del arte y de la humanidad.

A través del arte, los artistas como creadores logran racionalizar determinados sentimientos muy profundos como los miedos, la alegría, la libido, etc, para llevarlo al plano plástico donde pueden contemplar su sexualidad a salvo. En el ámbito del erotismo, las artistas pretenden presentar la sensualidad y sexualidad femenina como un hecho natural independiente de las atribuciones simbólicas, con ello han puesto de manifiesto su postura ante el tratamiento de temas tradicionales en la historia del arte, la forma en las que ellas mismas se ven o bien como seres dentro de una lucha por mantener cierta distancia crítica con respecto al papel de ser *representado*, pasivo, de objeto de deseo, que viene cargando desde la cultura renacentista.

La vida privada de muchas de las artistas mujeres se convierte en una cuestión de exploración, ello mediante el autorretrato como parte elemental de la construcción de su discurso plástico, que se hace dentro de la esfera doméstica, de la vida cotidiana y familiar, gracias a esto y al

empleo de medios tradicionales y no tradicionales, revelan muchas de sus experiencias personales e íntimas. Puede identificarse la postura *política* en forma de denuncia frente a los mitos femeninos, de lo que las han hecho ser y lo que ahora desea ser.

La investigadora Carla Gottlieb¹⁰⁴ señala la existencia de algunos tipos de autorretratos artísticos: *La cabeza fragmentada*, *Autorretratos en serie*, *El objeto como áter ego*, *El disfraz*, *El narciso*, *La autobiografía visual* y *La pareja, la familia y el grupo*; de ellos el único que no abordaré es el objeto como áter ego.

Estas descripciones y divisiones del autorretrato en relación con la cuestión erótica y la desnudez, son ese dar vueltas a uno mismo en soledad, que se transforma en la representación del propio cuerpo como objeto de deseo, lascivia, dotado de las características y atributos sexuales y seductores de su propio sexo; o bien como herramientas de deconstrucción; visualmente serán ejemplificados con base en las aportaciones de cuatro mujeres artistas, cuya labor se ve inmersa en el contexto de finales del siglo pasado y lo que va del presente. Cabe aclarar que la revisión será somera, al no pretender presentar un catálogo de la vida artística de cada una de las seleccionadas, sino un acercamiento a las obras que puedo identificar como influyentes en los proyectos que desarrollé.

II.1.2.1.- Los autorretratos en serie en la obra de Ghada Amer (1963-).

Los *Autorretratos en serie* se definen como la constante presentación del mismo patrón de imagen a lo largo y ancho del lienzo que ha elegido la artista como zona de expresión plástica; varias de las imágenes que ilustran lo relacionado a la obra de esta artista, son acercamientos a detalles de la

104 Juan Carlos Pérez Gauli. *Op. Cit.* p.108.

121

Ghada Amer,
Untitled (dégradé), 1999.



pieza completa.

Pese a no hacer uso de su propia imagen física en el autorretrato, Ghada Amer, artista de ascendencia egipcia, selecciona “un modelo según su tipo humano que él lleva dentro, o al que menos se le parece [...] como un doble de su propia carne [...] recurre a él una y otra vez, y lo coloca en situaciones nuevas [...]”¹⁰⁵

Selecciona cuerpos de mujeres que aparecen en las revistas pornográficas, que fragmenta para analizar sus aspectos formales, empleándolos como recurso plástico en la narrativa de su obra gráfica donde además rescata la técnica del bordado como instrumento para plasmar en sus lienzos un sinfín de figuras femeninas lascivas. Ciertamente es que muchas y muchos artistas lo han hecho con antelación en una gran cantidad de formas, sin embargo lo que hace diferente a Amer es la técnica y la propuesta a través de la cual realiza sus obras, ya que pinta cuadros con hilo y aguja con composiciones no obvias, de hecho es un tanto complejo encontrar a aquellas mujeres, sacadas de las revistas pornográficas.

122

Ghada Amer,
Colors dripped, 2000.



Encuentro singular relación histórica de las influencias de esta artista y del desarrollo de su técnica de trabajo, con

varias de las artistas de los años 70 del siglo pasado; notorio en su afán por retomar elementos propios de las labores domésticas: coser, bordar, tejer, remendar o cocinar, y del rescate de artesanías y trabajos vistos como arcaicos, formalizando el uso de la tela y la elaboración de superficies de las tradiciones islámica y

¹⁰⁵ Gilles Néret. *El erotismo en el arte del siglo XX*. Alemania, Benedikt Taschen, 1994. p.35.

celta, como parte constitutiva de sus obras.

Estas acciones se llevaron en el movimiento llamado “*The Pattern and Decoration Movement*”¹⁰⁶ gracias a lo cual una serie de artistas reivindicaron su vivencia social y personal, tratando un tema tan recurrente como es la opresión de la cual ha sido objeto la mujer, dejando a un lado el enfoque tradicional para dar paso a los elementos de reto y denuncia en contra de las estructuras de poder, generando a la par una revaloración honrosa de la creatividad de las artes tradicionales practicadas y olvidadas, para dar vida a nuevas formas con un nuevo sentido de orden político-social.

Las piezas que se presentan a manera de ilustración de la obra de Amer, guardan cierta relación, por las características de los lienzos de fondos monocromos que presentan algunos goteos o pinceladas de color, acompañados de grandes cantidades de hilo que se transforman en enmarañados que vuelven la pieza confusa a primera vista, gracias a lo cual se llega a generar cierto sentimiento de frustración y desconcierto ante los ojos del *voyeur*; bajo esos cientos de hilos se revelan las formas corporales de mujeres que se exhiben o a quienes se les ve mientras se masturban; esto se produce luego de que el espectador es sometido a una especie de “irritación visual”¹⁰⁷ que es generada por la dificultad de ubicar ese objeto de deseo que se persigue con tanta ansiedad.

Se puede reconocer que Ghada genera un juego en el que interviene la búsqueda del placer voyeurístico y lo revierte, convirtiéndolo en un sentimiento de desencanto ante la inaccesibilidad instantánea de las formas y por la lectura obligada de las secuencias repetitivas que ella misma propuso. Amer refiere la idea por combatir de una manera inteligente y con las mismas armas a esa visión occidental en la que se tiene a la mujer como objeto de contemplación y

106 Juan Vicente Aliaga. *Op.Cit.* p. 58.

107 Uta Grosenick. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI.* Italia, Taschen, 2003. p.35.

123

Ghada Amer.
Detalle de *Big drips*, 1999.



124

Ghada Amer.
The dance on red rhythm, 2004.



125

Ghada Amer,
La jaune, 1999.



placer sexual, empleando esas imágenes pornográficas que tanto captan la atención masculina y donde los estereotipos de belleza y perfección física, así como de disposición y sometimiento sexual se hacen evidentes, retomándolas de forma directa y recrearlas como escenas pornográficas metafóricas, lejanas de la inmediatez de consumo y que se oponen a la lógica masculina que consume ese tipo de imágenes.

Los escurrimientos y goteos que se hacen presentes en algunas de las obras de Ghada Amer, pese a poder denotar sangre y dolor; me remiten directamente a aquellas emanaciones de abundantes fluidos que representados como indicador de la cercanía del momento de éxtasis en la mujer, mismos que fueron revisados en el capítulo anterior dentro de lo concerniente a la cultura japonesa.

Algunas de las nuevas propuestas de la artista se complementan con recortes de prensa, frases tomadas de libros o anuncios que cose al lienzo.

II.1.2.2.- El disfraz en la obra de Cindy Sherman.

El disfraz como autorretrato se da cuando el artista adopta, construye o retoma una identidad o imagen gracias a la cual logra reinventarse así mismo o a una escena determinada. Mediante esta variante del autorretrato da un proceso de autoanálisis; que puede verse enriquecido por la presencia del vestuario y de ciertos tintes de narcisismo.

Las mujeres adoptan los roles masculinos de competitividad, envueltos en refinamiento femenino, algunas veces la *moda* introduce la imagen de la mujer autónoma y segura de sí misma, aunado al casi nulo maquillaje a modo de expresión de seguridad y decisión, reflejando la imagen de mujeres distantes e inaccesibles hasta cierto punto.

Cindy Sherman es una artista reconocida a nivel

mundial, entre otras cosas por su habilidad para mostrar su visión y deconstruir estereotipos mediante el empleo del autorretrato y del disfraz. El primer proyecto donde se puede identificar el uso del disfraz como elemento de construcción de una propuesta a manos de Sherman, es la serie de recortes titulada *The play of selves*¹⁰⁸ (1976), compuesta por un conjunto de autorretratos en pequeña escala, muy a la manera de muñecas de papel recortables, donde vestía atuendos masculinos y femeninos; dichas imágenes las ensamblaba en secuencias narrativas desarrolladas sobre escenarios que ella misma creaba. El proyecto que le pareció muy femenino, ya que recurría a las muñecas y al recorte, es sin lugar a dudas una evidencia que dejaba entrever su deseo por desarrollar pequeñas narraciones sin la inclusión de alguna otra persona, deseaba trabajar sola y en su propio estudio, que no era otro más que su propio apartamento.

Con base en la serie anterior, entre 1977-1980 realizó una serie de autorretratos fotográficos narrativos en blanco y negro, titulados *Untitled Films Stills*. Su objetivo primario era deconstruir y ridiculizar las fantasías sexuales masculinas, a través de la expresión de su punto de vista, un tanto irónico, sobre los estereotipos que han encasillado a la mujer a lo largo de la historia, en el arte, pero sobre todo en el ambiente cinematográfico.

En ese tenor, el cine ha contribuido a la confección de un ser cuyo atractivo principal es la pasividad y disponibilidad, donde la feminidad es sinónimo de cuerpo y rostro atractivo, posturas y expresiones que brindan placer a los sentidos, en pocas palabras la mujer se torna en *objeto visible y erótico*. Actrices como Greta Garbo, Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Simone Signoret, Marilyn Monroe, etc, eran consideradas como seres incapaces de pensamiento, voluntad ni coherencia intelectual, en ellas esa función de

¹⁰⁸ Cindy Sherman. *The complete Untitled Film Stills*. EU, The Museum of Modern Art, 2003. p. 6.

Cindy Sherman,
The Play of selves, 1976.



objeto erótico fue asimilado como parte de su cuerpo y de su propio ser.

Previo a un estudio de los estereotipos sociales, culturales y sexuales del papel que la mujer desempeña en el ambiente cinematográfico, Sherman se autorretrata asumiendo diversos roles e identidades, entre ellos los de trabajadora, ama de casa, prostituta, mujer sentimental, viciosa, solitaria, etc.; es simultáneamente sujeto y objeto de sus obras, es modelo, fotógrafa, supervisora de iluminación, etc. Su cuerpo se transforma radicalmente mediante el uso de vestido, maquillaje, pelucas, que le sirven para recrear roles e identidades inmersas en contextos de historias melodramáticas, *kitsch* o en situaciones de la vida cotidiana, aunado a sus dotes de actriz, logrando establecer con gran eficacia una identidad femenina comparativa con la realidad.

En la obra *Untitled Film Still*, -localizada en la siguiente página-, se hace alusión al rol de mujer *floozy* que representó en varias ocasiones Marilyn Monroe, en películas como *Bus Stop* y *Niagara*. La artista, a través de una vestimenta perfecta, peinado, accesorios, nos transporta a un ambiente espacial que ella misma ideó como escenario donde se

desenvolverían las acciones; todo ello se conjuga con una excelente iluminación y una pose de disposición sexual, un tanto casual.

Otras de las obras de interés a este proyecto y donde se recurre al disfraz de manera indirecta, son las *Sex Pictures* (1992), fotografías en color en las que se “simbolizan la cosificación de los cuerpos

127

Cindy Sherman.
Untitled Film Still, 1977.



128

Cindy Sherman,
Untitled No. 305, 1994.

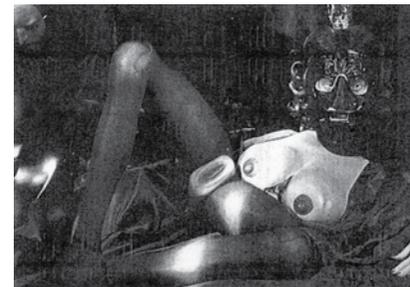


en la pornografía mediante escenas protagonizadas por muñecos, autómatas fragmentados y recompuestos en posturas impúdicas e inverosímiles.”¹⁰⁹ Los miembros de los grotescos maniqués, se convierten en cosa, son objetos que se exhiben mutilados y hasta desagradables, como es el caso de los órganos genitales de los que brotan líquidos; son cuerpos tirados, estropeados que remiten más a horror que de placer.

Algunas de las prótesis rescatadas de varios catálogos quirúrgicos que fueron creadas para esta serie de fotografías fueron usadas posteriormente por Cindy, para una serie fotográfica en la que esos elementos formaron parte de su cuerpo; se presenta como una mujer desnuda con miembros de plástico, entre ellos los más impactantes por sus dimensiones son los senos con enormes pezones y una exagerada vagina. La finalidad de ser fotografiada con ellos, era la de adoptar posturas a través de las cuales insinúa fragilidad, despertando el deseo masculino, pero a la vez una especie de frustración por lo sobredimensionado. “Sus muñecas tienen un rostro muy agresivo y a la vez parecen vulnerables pues están fragmentadas, rotas y torcidas.”¹¹⁰

Las prótesis de genitales sobredimensionados que usó en la serie anterior y la de *Sex Pictures*, remite a aquellos enormes miembros representados en las xilografías japonesas. Otro punto interesante de enfatizar es que en estas series, el escenario pasa a segundo plano, ya que los muñecos y la misma Cindy, ocupan el encuadre completo de la fotografía, no hay ambientes, paisajes, ni otro elemento que nos hable del contexto en el cual se lleva a cabo la acción, los cuerpos son el único objeto de observación y estudio.

Cindy Sherman,
Untitled No. 264, 1992.



109 Amalia Martínez Muñoz. *De Andy Warhol a Cindy Sherman: arte del siglo XX-2*. España, Universidad Politécnica de Valencia, s.a. p.229.

110 Luz María Sepúlveda. *Cindy Sherman: Feminismo y pornografía*. Pinto mi raya, p. 37.

130

Cindy Sherman.

Untitled de la serie **Sex Picture**, 1992.

131

Cindy Sherman.

Untitled de la serie **Sex Picture**, 1992.

132

Cindy Sherman.

Untitled, 1995.

II.1.2.3.- *El narcisismo* en la obra de Elke Krystufek (1970-).

“La mujer, según Freud, tiene tendencia a sentir una extraordinaria admiración por sí misma, una gran complacencia en sí misma y en su belleza. Esto es el narcisismo. Entonces pierde interés por el otro sexo, ya que lo que le interesa realmente es su propio cuerpo, su propio rostro, su belleza, ella misma, en suma”,¹¹¹ esta cita nos sirve para dar una pequeña introducción a este tema, sin embargo hay que aclarar que en la historia el *Narciso*,

111 Julián Marías. *La mujer en el siglo XX*. España, Alianza Editorial, 1980. p. 136.

es masculino, no femenino, y que es mucho más frecuente saber de casos de narcisismo en el hombre.

En *el narcisismo* el individuo se convierte en el centro en torno al cual gira su todo, su propio universo y su discurso, derivando en un proceso autobiográfico que nos presenta una serie de trazos, reflejo de la capacidad del artista de autoobservación de su imagen en el *espejo de agua*.

La autorrepresentación narcisista se liga por tanto a la vida íntima, a lo personal y a la satisfacción de la vanidad, a la realidad y fidelidad de autorrepresentación, pero el artista se revela, descubre y confirma su identidad, su yo.

El narcisismo puede ser tanto privado como público, y es comparado por Gilles Néret como un “orgasmo sexual”,¹¹² al considerarlo como una manera de autocomplacencia donde el artista se puede recrear. En ese proceso de autocomplacencia se da la *fase del espejo*, que sirve como medio para el descubrimiento como uno mismo, de su imagen como unidad. Aunque en este tipo de autorretrato, solo se menciona al espejo como una *fase*, es importante mencionar que este elemento fue utilizado muchas veces como “símbolo de la vanidad de la mujer [...] la función real del espejo era [...] que la mujer accedería a tratarse a sí misma principalmente como un espectador”,¹¹³ también se le ha relacionado con “las ideas de verdad y objetividad porque reflejan lo que se ve, la apariencia [...] en numerosas tradiciones [...] son símbolo de la sabiduría y del conocimiento de sí mismo.”¹¹⁴

Desde mi perspectiva una de las artistas que hace uso del narcisismo como parte constitutiva en su obra, junto con muchos otros elementos de deconstrucción, es la austriaca Elke Krystufek, que se dedica principalmente al performance, la fotografía, la pintura y la instalación.

112 Juan Carlos Pérez Gaudi. *Op. Cit.* p.115.

113 John Berger et al. *Modos de ver.* 6ta. ed., España, Gustavo Gili, 2001. p. 59.

114 Alfonso Serrano y Álvaro Pascual Chenel. *Op. Cit.* p. 110.

Elke Krystufek.
Next time it will be on videotape, 1991.
Chelsea Light, 1998.



Hacia 1994 en la *Kunsthalle Wien*, montó uno de los más controversiales performances para la exposición *Jetztzeit*, el tema central de su propuesta era la vinculación del autoerotismo con el placer voyerista del hombre y de paso la emancipación feminista y del cuerpo femenino; para ello recreó un ambiente referente a un baño, con todos y cada uno de sus elementos constitutivos, una vez ahí desnudó sus pechos y comenzó a masturbarse delante del público, primero con la mano y posteriormente con la ayuda de un vibrador, una vez concluido el acto se dispuso a tomar un baño.

Sin lugar a dudas, el evento para muchos de los espectadores resultó ser algo ordinario y narcisista por realizar en público algo que está determinado socialmente para el ámbito privado; con ello Krystufek genera un nuevo lenguaje del deseo, propio de la mujer, aislado de las teorías falocentristas que durante mucho tiempo se han empeñado en que la mujer vive con un constante “complejo de castración”;¹¹⁵ a través de esta obra demuestra que no

134

Elke Krystufek.
Autorretratos, 1990.



115 La envidia del pene surge del descubrimiento de la diferencia anatómica de los sexos, la niña se siente lesionada, en comparación con el niño y desea poseer un pene (complejo de castración); más tarde, en el transcurso de Edipo, ésta envidia del pene adopta dos formas derivadas: deseo de poseer un pene dentro de sí (principalmente en forma de deseo de tener un hijo), y deseo de gozar del pene del coito. Laila Eréndira Ortíz Cora. *Fantasmas de culto: Más allá del fetiche como objeto artístico*. México, UNAM, ENAP, 2008. Tesis de Maestría en Artes Visuales. p 58.

requiere de un pene para obtener placer, lo obtiene al autoerotizarse y exhibirse frente al público, convirtiendo a este último en objeto de su deseo. Asumimos que la mirada del *voyeur* es el instrumento a través del cual ella obtiene su propio placer, revierte en su favor algo de lo que no puede escapar, la mirada masculina.

Otra de sus obras está construida por una serie de fotografías, llamada *Marilyn speaking*, donde asume el papel de chica sexy que refleja sus deseos, debilidades y esperanzas, y donde se observa la práctica de diversas actividades sexuales.

Elke al igual que Valie EXPORT, emplea su cuerpo como elemento principal en la creación de sus manifestaciones artísticas, sin embargo a diferencia de Valie, Krystufek se desenvuelve en un contexto donde la libertad sexual es casi completa, donde tiene mayores posibilidades de expresión, sin embargo donde aún no deja de ser cuestionada por sus actos de autoerotismo público, que si bien para muchos es una irreverencia para otros es una muestra de osadía y decisión.

135

Elke Krystufek.
Woman of colour, 1997.



136

Elke Krystufek.
Pussy control, 1997.

137

Elke Krystufek.
The revolution kind, 2001





II.1.2.4.- *La cabeza fragmentada, La autobiografía visual y La pareja, la familia y el grupo en la obra de Natacha Merrit.*

En la obra de Natacha Merrit se pueden identificar varios de los tipos de autorretrato, con ello no quiero decir que las artistas presentadas con antelación no lo hagan, solo que en el caso de la obra *Digital Diaries*, base de esta revisión es posible localizarlos.

La cabeza fragmentada o cuerpo fragmentado no es más que la posibilidad de llevar a cabo un autorretrato por medio de la sinécdoque del cuerpo del artista, sin la necesidad de caer en la típica representación del rostro; por este medio las posibilidades se amplían al poder presentar con un solo fragmento del cuerpo, mismo que el artista elige como elemento de mayor importancia y fuerza comunicativa, cual será la parte de su cuerpo de la cual se servirá para presentarse ante el espectador. A través de este tipo de autorretrato, no sólo evidenciamos la importancia visual y compositiva de la parte elegida del cuerpo, además nos hace referirlo y analizarlo, y a la par hablar sobre el comportamiento de éste.

El rostro, es quizá la parte del cuerpo que con mayor frecuencia logramos encontrar en los autorretratos, es considerada como la “zona erótica por excelencia”¹¹⁶ debido a que por medio de ella la persona se manifiesta como tal, sus expresiones se hacen presentes en su rostro; en éste es donde se sugiere el enamoramiento y parte del erotismo. Un elemento que refuerza esta parte erótica del rostro, es el maquillaje, gracias a él la mujer se reinventa, se proyecta, se imagina y nos transmite el “quien es o quien quiere ser”¹¹⁷.

Una de las formas de autorretrato a manera de fragmento, es el sexual, que incluye labios, vaginas, vulvas, penes y glúteos; es fácil encontrarlo en el arte de manera

116 Julián Marías. *Op. Cit.* p. 145.

117 *Ibidem.* p.151.

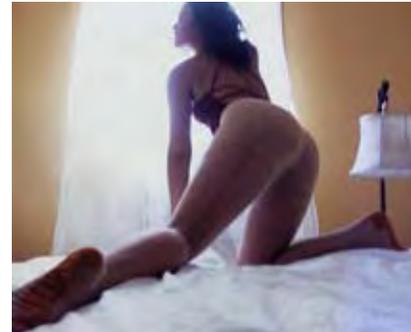
realista, conceptual o ambigua; su presencia en la producción artística de las mujeres artistas los hiperboliza como armas de seducción femenina, como objeto del deseo o bien para deconstruir estereotipos.

Aparte de los órganos sexuales femeninos como elementos de esa *fragmentación sexual*, se incluyen los senos aunque no tienen una función cien por ciento sexual, sino más bien maternal; la diferencia radica en que por convencionalismo y *alusión permanente* como atributo de feminidad, ha ido adquiriendo una “significación sexual”,¹¹⁸ que despierta un apetito lascivo, provocando un efecto sugestivo y que se convierte en una fuente de placer durante el coito.

En las vertientes de *Autobiografía visual* y *La pareja, la familia y el grupo*, los artistas revelan todo aquello que desean mostrar o lo que han ocultado; la autobiografía es una evidencia de la historia personal del artista donde se hacen evidentes sus miedos, fantasías y deseos. He considerado la autobiografía de orden sexual como la representación de escenas de relaciones sexuales explícitas que inicialmente correspondían a la colección íntima de los artistas, debido a que eran consideradas únicamente como parte de un contexto amoroso; con la difusión de escenas sexuales japonesas de gran detalle y con ausencia total de pudor en la representación de los órganos genitales tanto masculinos como femeninos, se logró una mayor apertura en cuanto a las representaciones de esta índole en Occidente.

Las representaciones de relaciones de pareja donde se viven placeres, amores y desamores a manos de mujeres artistas comenzó a darse en las últimas décadas del siglo pasado; en ellas la mujer no espera, sino que invita al disfrute de los placeres sin temor, no se priva de ellos por condicionamientos morales o sociales; la mujer actúa

118 “[...] los grandes pechos semidesnudos [...] son utilizados como elementos de seducción lasciva”, y son uno de los elementos que definen a la *femme fatale*. Juan Carlos Pérez Gauli. *Op. Cit.* p.153.



porque se sabe genítalmente deseable, está segura de su cuerpo, ya que lo ha percibido previamente como algo bello y porque en ella hay además la inteligencia y capacidad reflexiva para complacerse y complacer a su acompañante; basta con decir que “la relación sexual es al mismo tiempo convivencia personal.”¹¹⁹

En cada uno de los actores de las escenas se hace evidente el ser erótico que alberga, los cuerpos desnudos, sin disfraces, se convierten en cuerpos deseables y deseados; los deseos y ansiedades de cada uno de ellos por muy ocultos salen a la luz. Algunas de esas escenas están ambientadas en colores rojos y sus diferentes matices, gracias a los cuales se logra un acento pasional. Este tipo de escenas no se usan sólo “para mostrarse sino para asumirse dentro de un mundo de sensualidad propia de la imaginación de una mujer”.¹²⁰

Natacha Merrit, joven artista estadounidense, para quien “sus necesidades artísticas y sexuales son una misma cosa”,¹²¹ llega a la escena del arte gracias a la publicación de su mundialmente conocido *Digital Diaries*, ensayo visual captado en video, donde ella misma se muestra como un ser activo sexualmente, pleno y satisfecho, capaz de mostrarnos cada uno de los más íntimos y mínimos detalles de su vida, sus encuentros sexuales y de las posiciones que disfruta realizar así como sus actos de masturbación en solitario o en compañía. Por la crudeza, o más bien franqueza de los momentos y sus detalles pareciera que llega a tocar la línea de la pornografía, en estas imágenes no hay el componente utilitario del auto sexo, ni el cliché de la mujer bella y artificial, en cambio podemos ver a una mujer con cuerpo, gesto y actitud natural que disfruta abiertamente de los placeres que le brinda el sexo.

La manera de acercarnos a la obra de Merrit, la

119 Julián Marías. *Op. Cit.* p. 145.

120 Lorena Zamora Betancourt. *Op. Cit.* p.93.

121 Uta Grosenick. *Op. Cit.* p.353.

determina ella, debido a que los encuadres son realizados a la distancia de su brazo, es la distancia más cercana a la que nos permite adentrarnos como observadores, no hay más hacia afuera ni hacia adentro, logra atraparnos en cada una de sus composiciones con gran facilidad. En algunas ocasiones se ha dicho que las fotografías de Natacha son bajas en calidad, técnicamente hablando, sin embargo debe considerarse que las obras que ella presenta poseen la calidad e inmediatez de registro que permite una cámara digital.

El sexo para Natacha es “la forma básica de comunicación”¹²² a través de él, logra autoconocimiento, expresión bañada con ciertos matices de narcicismo, liberarse de la soledad y saciar su apetito de experimentación y curiosidad, esto último es evidente en “una escena en la que, mientras practica el sexo con su compañero, Merrit lo mira con una extraña mezcla de escepticismo y curiosidad; siempre la misma inquisitiva joven impaciente por aprender”.¹²³



Natacha Merritt.
Digital Diaries, 2000.

122 *Ibidem*. p. 349.

123 *Ibidem*. p. 348.

Como se pudo constatar, estas artistas han empleado el cuerpo como medio de expresión, entre ellas las dosis existenciales, como medio de autoconocimiento y reflexión sobre la naturaleza humana, así como medio para presentar una visión diferente a las establecidas, ajenas a la mirada reguladora del machismo. Ahora “[...] el varón se ha transformado en un objeto de deseo, accesible a la mujer y a los demás hombres”.¹²⁴ El hecho de haber presentado a estas mujeres como parte de esta investigación, no es otra más que la admiración a manera de “*affidamento*”¹²⁵, por la forma en que han sabido trascender y reinterpretar la visión tradicional, llevándola a un nuevo acto reinterpretaivo donde el punto central es el imaginario femenino, todo ello me brinda la motivación creativa para la realización de las propuestas experimentales que realicé a lo largo de la maestría.

124 Juan Vicente Aliaga. *Op. Cit.* p. 14

125 Significa la alianza entre el conocimiento y las aspiraciones, entre la experiencia de la mujer adulta con conocimiento y la joven con aspiraciones intactas. Es retomar a una artista que nos antecedió, que nos dejó un legado, y retomar su experiencia. *Ibidem.* p. 32.

CAPÍTULO III:

EROTISMO EN LA PROPUESTA GRÁFICA PERSONAL

“[...] tanto un hombre puede ser objeto del deseo de una mujer como
la mujer objeto del deseo de un hombre [...]”

George Bataille

III.1.- El erotismo en mi propuesta gráfica personal, serie iconográfica experimental.

Todo lo que ha sido revisado en los capítulos que anteceden, me sirve como espacio contextual para comenzar con la argumentación de la producción plástica que presentaré a continuación y cuya temática -debo confesar- no era de mi interés inicialmente, de hecho la elección de ésta surgió como requisito para llevar a cabo mis primeros proyectos litográficos. El Mtro. Rubén Maya como guía del taller de experimentación plástica, me pidió que buscara en mi vida algo que me moviera interiormente o que ocupara un lugar trascendente en mi vida, definitivamente pensé que en ese momento era el amor que sentía por mi pareja de entonces, sin embargo luego de pensarlo y desde luego, vivirlo, encontré que en esa etapa en particular, la *lascivia* era el motor que daba vida a esa relación, y no el amor que según yo le profesaba, sin haberme dado cuenta de ello, el sexo se había convertido en la realidad que nos unía.

Conforme avanzaba el desarrollo de mi proyecto, esa mutua experiencia sexual, se fue convirtiendo en terreno de investigación, del cual muchas veces me abstraía para observar los comportamientos que regían nuestros encuentros; si bien es cierto, esto puede tornarse en una cuestión muy básica y ampliamente estudiada por la psicología, para mí resultaba ser una forma de evaluar la parte instintiva de ese *amor sexual*, de conocer más de él, asumiendo una postura diferente para lograr proyectarlo en

una obra. No es que dejara de sentir aquella pasión que me consumía por dentro al ver al objeto de mis deseos, solo intentaba descubrir que era lo que me hacía partícipe de ese placer, antes, durante y después del coito.

En esta parte de la investigación práctica -por así decirlo-, comencé a centrarme, como dijo Francis Bacon, “en algo que fue una obsesión. Lo que el acto físico ha sido convertido en la obsesión, se invertirá después en trabajo”¹²⁶ plástico de mi proyecto de investigación, donde se guarda una ínfima relación con los postulados de género y los feministas, ello sólo en los matices del uso del cuerpo como medio de expresión y autoconocimiento; de hecho debo aclarar que mi intención no es la de formular una propuesta artística orientada a la deconstrucción de estereotipos ni ensalzar mi postura como mujer sometida, la finalidad es la búsqueda de respuestas a un tema público y privado a la vez, el sexo, en especial mi desenvolvimiento como partícipe activo de mi propia sexualidad.

Hoy día puedo identificar toda una serie de fetiches que complementan esa plenitud sexual que ocupa el lugar de un cúmulo de insatisfacciones y frustraciones que llevaba a cuestras, mismas que cedieron paso al reconocimiento de mi persona como un ser capaz de desear y ser deseado, donde el narcisismo y la autocomplacencia visual se hicieron evidentes luego de atravesar esa fase del espejo, de la cual se habló con antelación, y que me sirvió como refuerzo en un proceso por recobrar mi autoestima, que se vió afectada al verme enterada a detalle, durante un ataque de celos, de las múltiples infidelidades que mi entonces pareja cometió durante nuestra relación y de la violencia psicológica que dirigió hacia mi, relacionado entre otras cosas con mi atractivo sexual.

Este proyecto de investigación plástica me funcionó “como un laboratorio para reciclar actitudes [...] no es

126 Gilles Néret. *El erotismo en el arte del siglo XX* p. 133.

[completamente] un halago a los sentidos, sino para un uso social"¹²⁷, donde inevitablemente me acerqué y abordé algunos de los matices de las cuestiones de género y del feminismo en sí, que me llevaron a lograr un indispensable proceso de autoconocimiento que me permitió obtener como resultado final, los elementos indispensables en la creación de un objeto artístico, que validara el tránsito de la sumisión objetual femenina y convertirme en un sujeto activo.

Todo ello, fue logrado gracias al análisis y recorrido de diversas etapas eróticas de mi vida, donde identifiqué la presencia de elementos como el fetichismo y el narcisismo, que influyen definitivamente en mi participación como ser activo.

La serie de *Autorretratos* y *Navigum Veneris*, son la muestra feaciente donde me convierto en protagonista y narradora de mi propia historia, luego de ese proceso de auscultación personal, de la cual obtengo el beneficio de la superación de mis frustraciones psicológicas que me autoimpuse al adjudicarme las designaciones negativas que Otro lanzó sobre mi.

III.2.1.- Serie Inicial.

Por alguna razón que considero salida del inconsciente, al elegir las imágenes que trabajaría en cada uno de los cuatro proyectos litográficos que componen esta serie, no recurrí a mi propia imagen ni la de mi amante, sino me remití a las anatomías masculina y femenina, que por el proceso de aprendizaje son las consideradas como *ideales*, buscando en ellas una identificación a manera de *disfraz*; al igual que lo hacen Cindy Sherman en su obra *Sex Pictures* y de Ghada Amer con el uso de imágenes pornográficas.

En las obras *Lascivia* (2006) y *Liviandad* (2006), fragmenté y reinterprete esos cuerpos perfectos de individuos

127 Amparo Serrano de Haro. Op. Cit. p.13.

147-149

Lascivia, 2006
Litografía sobre papel,
58 x 40 cm.

Liviandad, 2006
Litografía sobre papel,
58 x 40 cm.

Vehemencia, 2006
Litografía sobre papel,
58 x 40 cm.

genéricos, para así encontrar en ellos el doble de mi propio ser. Las formas de ambos seres se ubicaron en espacios vacíos, donde no hay un escenario que los cobije ni algún referente de su personalidad. Los cuerpos y sus genitales ocupan todo el espacio convirtiéndolos en el único objeto de observación. Las anatomías frontales fueron enfatizadas a través de la luz que se dirige a los genitales masculinos; y de oscuridad en el caso del cuerpo femenino, al hacer más abundante el vello púbico, no como medio para ocultar los genitales, sino como elemento que se “asocia con la potencia sexual, con la pasión sexual de la mujer”¹²⁸ tal y como lo señaló John Berger. Otra de las modificaciones fue el hecho que se dejó fuera del espacio compositivo la cabeza, dado que ésta es poseedora de una gran carga simbólica vinculada con la inteligencia, la sabiduría y el gobierno del cuerpo entero; al no estar presente se refiere a la pérdida de la conciencia y el abandono del cuerpo al goce de los placeres carnales.



128 John Berger et al. *Op. Cit.* p.64.

III.2.2.- Serie *Saturno femenino*.

La serie experimental titulada *Saturno femenino* está inmersa en el uso del autorretrato en su variante de *la cabeza fragmentada* en el aspecto compositivo y en los postulados feministas, en cuanto el uso del cuerpo como medio de expresión de lo femenino, de las imágenes vaginales de Judy Chicago y de la postura ante los estereotipos que encasillan a la mujer como objeto sexual. Frente a dichos puntos, la lascivia que había regido la serie anterior cedió paso a un tratamiento del erotismo y la sexualidad muy diferente.

En esta serie, asumí literalmente el hecho de que la mujer es considerada principalmente como un objeto sexual, que se usa y se desecha a placer por los hombres, ante ello me propuse la tarea de confeccionar objetos de uso común, en los cuales trasladé a través del dibujo y la litografía la figura humana, principalmente la femenina, donde “las partes del cuerpo relacionadas con la sexualidad han sido hiperbolizadas [...] Los senos [...] los glúteos [...] son exagerados horizontal y verticalmente según los casos”¹²⁹, todo con la finalidad de convertirlos en “mercancías [...] irresistiblemente deseables”¹³⁰

Los fragmentos sexuales fueron impresos en materiales alternos al papel, tales como piel de becerro, gamuza, nylon 15, piel de maguey, papel aluminio, yute americano, fabrimagic, entre otros.; materiales que por sus características permiten la impresión y refuerzan las connotaciones que se presentan, ayudando a cumplir mi objetivo de confeccionar objetos susceptibles de usarse, ejecutados con estampas litográficas.

La primera pieza de la serie es un *Baby doll* (2007); objeto que es mi fetiche predilecto durante los encuentros sexuales, por ello poseía cierta importancia en ser el

129 Juan Carlos Pérez Gauli. *Op. Cit.* p. 72.

130 *Ibidem.* p. 61.

Baby doll, 2007.
Litografía sobre Nylon 15,
58 x 38 cm.



151

Impermeable, 2007.
Litografía sobre Hoja de Maguey,
60 x 55 cm.



152

Torso, 2007.
Litografía sobre fabrimagic,
45 x 28 cm.



primer objeto que ejecutaría. Esta prenda que oculta y revela al mismo tiempo el cuerpo que se desea poseer, está “relacionado la mayoría de las veces tan sólo con una finalidad de persuasión sexual premeditada y totalmente superficial”¹³¹, le reconozco como tal al conocer la reacción del Otro ante mi, cada vez que me mostraba ante él vistiendo una prenda de este tipo.

El *baby doll*, fue confeccionado siguiendo como patrón uno de mi propiedad y a partir de tela nylon 15 de color rosa, impresa previamente bajo la técnica litográfica, con la imagen de uno de mis pezones contraídos, que expresan el cambio físico que éstos experimentan durante el proceso de excitación sexual.

El *Impermeable* (2007), esta basado en la impresión litográfica del dibujo de múltiples genitales masculinos flácidos en diferentes dimensiones; sobre piel de maguey, misma que es empleada tradicionalmente en la cocina mexicana para la elaboración de mixiotes.

La pieza puede tener múltiples connotaciones; por un lado un impermeable es la representación de una barrera, algo que impide que nuestro cuerpo sea tocado directamente por agua u otro líquido, lo cual se logra en la pieza final gracias a las características del material en el que se ejecutó la impresión, ya que su textura, nula porosidad, color y semi transparencia nos remiten a las propias de los condones, pudiendo verse como un objeto de barrera ante el deseo sexual ajeno o como protección ante los encuentro sexuales.

Por otro lado, como se comentó en el capítulo en lo relacionado al erotismo en Roma, el falo era considerado como un elemento de protección y buenaventura; y en cuestión sexual puede verse como algo que nos cobija y a lo que no debemos temer, tal y como lo expresó Louise Bourgeois, quien lo usó en múltiples ocasiones en sus

131 Laila Eréndira Ortiz Cora. *Op. Cit.* p. 46.

composiciones “El falo es sujeto de mi ternura. Es sobre vulnerabilidad y protección [...] Yo era la protectora [...] Pensar que me siento protectora del falo no quiere decir que tenga miedo de ello.”¹³²

Torso (2007), constituye el primer acercamiento al uso de mi propio cuerpo, mis senos en especial, vistos ante un espejo para llevarlos a un soporte artístico, que en este caso fue fabrimagic, mismo que por sus cualidades y color me sirvieron para la creación de una camiseta susceptible de vestirse, sin temor a dañarse, con la cual podía poner al descubierto lo que las prendas ocultan, en este caso “lo senos [...] claros referentes sexuales utilizados ampliamente por el arte [...] un amplio espectro de representaciones, donde la finalidad última de estas imágenes es la hiperbolización del objeto de deseo.”¹³³ y que además nos remite a los grandes senos de las figuras del paleolítico, referidas ampliamente en la obra de Louise Bourgeois, como elementos que nos hablan sobre la fertilidad, pero sobre todo de ser la fuente de la energía sexual de la mujer.

Bolso genital (2007), la idea de realizar un bolso al cual se le ha designado como “el atributo de la vanidad personificada”¹³⁴, surge de la aplicación de la litografía sobre una gran cantidad de soportes alternos al papel, de entre los cuales el resultado más óptimo para mis propósitos fue el obtenido sobre la piel de borrego, que es conocido “como símbolo de pureza e inocencia [...] y a la vez] preciada víctima de sacrificio [...] que soporta sobre sí los pecados de los hombres”.¹³⁵ En esta bolsa, las imágenes de las nalgas y los genitales de la mujer se funden con la piel del cordero para ser una misma, y ser consumidas por los hombres, en esta ocasión “la mujer se ofrece, expone a la vista sus atributos, se estira, se enconje, adopta una pose, siempre a

Bolso genital (anverso y reverso), 2007
Litografía sobre piel de becerro,
35 x 40 cm.



132 Juan Carlos Pérez Gauli. *Op. Cit.* p. 136.

133 *Ibidem.* p. 139.

134 James Hall. *Op. Cit.* p. 121.

135 Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel. *Op. Cit.* p. 69.

voluntad del artista [...] iniciador, observador [...] se convierte a discreción en madre universal o en antropófaga, en una especie de Saturno femenino que se traga al espectador o lo vomita, no por la boca, sino por el monumental sexo entreabierto”¹³⁶.

En esta serie logré cumplir los objetivos propuestos: establecer una primera fase de autoconocimiento físico y el uso de ciertos estereotipos en mi favor, como mujer, difiriendo de las connotaciones establecidas.

III.2.2.- Serie *Lascivia*

La serie *Lascivia* podría ser vista como un intento por realizar una más de esas series de imágenes de encuentros sexuales entre hombre y mujer, ninfas y sátiros, dioses y mortales, de las que está plagado el arte erótico, realizadas en mayor cantidad por hombres artistas como medio para lograr su propio disfrute, donde vierten parte de sus fantasías y deseos dirigidos hacia una mujer, y nos presentan un amplio abanico de posturas amatorias y tocamientos; sin embargo mi interés es presentar algo no mitológico ni fantástico, sino servirme de algunas técnicas de estampación como la serigrafía, siligrafía, litografía y esmaltografía; ello como medios para retomar y enfatizar el tema que me ocupa, la lascivia y el papel activo de la mujer en el erotismo, partiendo de la valoración de la experiencia personal para así continuar con la búsqueda de una forma por dar salida a los deseos y frustraciones, cuyos orígenes ya abordé con antelación.

A través del estudio de un problema considerado únicamente como individual, podemos detectar una serie de problemas sociales a los que como mujeres estamos expuestas. Para dar una solución a mi particularidad, recurro a un contexto plástico que me permite ayudar a desarrollar

136 Gilles Néret. *El erotismo en el arte del siglo XX*. p. 60.

la creatividad y crear conciencia de mi propio ser, a través de un proceso inicial de autoconocimiento, “imaginarse una misma como pasiva es muy diferente de imaginarse como activa. El poder empieza reclamando la propia sexualidad [...] despertar nuestra conciencia sobre nuestros cuerpos y sobre nuestra sexualidad”¹³⁷ tal y como lo manifiesta Judy Chicago.

En la serie, que está formada por cuatro piezas recurro a las categorías *la autobiografía visual* y *La pareja, la familia y el grupo* del autorretrato; en cada una de las piezas al igual que en la obra de Natacha Merrit, ocurre la fusión de mis necesidades artísticas y sexuales, por lo cual pongo en evidencia parte de mi andar sexual conformando parte de un imaginario íntimo, vinculado a un contexto amoroso y que “ofrecen también modos diversos de entendernos a nosotros mismos como seres sexuales”¹³⁸ que gozan de su apetito sexual y sus diversas prácticas acordes con sus fantasías, que pueden llevarse a cabo en determinados momentos íntimos y de los cuales un Otro es partícipe.

Las imágenes de la serie son el producto de ese afán por ser objeto y sujeto de deseo erótico a la vez, sacando a la luz ese ser activo -mujer- que se muestra con franqueza, sin usar ningún disfraz y revelando la voluptuosidad que oculta ante los demás. Descubriendo además que el placer que se produce durante el acto sexual puedo prolongarlo al convertirlo en un placer estético a través de la creación de una imagen donde podemos -puedo- reconocernos a nosotros mismos aunque fuese a través de un doble, y verlo no sólo como “el resultado de un contexto sexual [...] apuntando a fuerzas de excitación relacionadas con la cantidad y naturaleza de las imágenes, así como en el sentido de verse transformado por el acto de representación”¹³⁹

137 Juan Carlos Pérez Gauli. *Op. Cit.* p. 134.

138 Hurd Pipa. *Op. Cit.* p. 6.

139 *Idem.*

155

Energía vital de la serie *Lascivia*, 2007.
Litografía con poliéster (Smart Plate)
58 x 40 cm.



Energía vital (2007), estampa supervisada por el Dr. Víctor Frías y ejecutada mediante el proceso litográfico con uso de lámina de poliéster SmartPlate¹⁴⁰. Muestra a una pareja semirecostada sobre un sofá, al fondo se observa un cuadro, sin embargo los detalles de este se omiten; la mujer tiene su pierna derecha abierta y entrelazada con la de su amante, lo cual le permite ser penetrada por detrás; mientras acerca la cabeza de él con su con su brazo y mano derechas.

Esta imagen fue elegida sin la intención de eludir a una obra mostrada en los capítulos precedentes, sin embargo en el momento de realizar esta parte del escrito, me percaté que guarda una estrecha relación con las imágenes que las emperatrices Flavias mandaban esculpir en sus espejos de mano, donde se hacían representar para luego ser ofrecidos como tributo a Venus, por los placeres sexuales que de ella recibían.

156

Delicias de la serie *Lascivia*, 2007.
Serigrafía a 6 tintas,
40 x 58 cm.



Delicias (2007), supervisada en su desarrollo por el Dr. Víctor Frías; es una imagen serigráfica a seis tintas donde a través de las formas y el color se alude a lo que los japoneses denominan *beber de la Fuente de Jade*¹⁴¹ o cunnilingus, que se “supone el más íntimo de los placeres sexuales y, con paciencia y sensibilidad, resulta muy excitante [para ambos

140 Permite la obtención de resultados similares a los de la litografía tradicional, eliminando el proceso de graneado y sensibilización de la piedra, ya que la imagen se trabaja por medio de boceto gráfico manual o por medio de la computadora. A la imagen se da salida directamente sobre la placa a través de una impresora láser o por medio de fotocopiadora, inmediatamente después se puede comenzar con la fase de impresión, que es igual al de la litografía tradicional.

141 Referido en el capítulo I.

compañeros, pero en especial para la mujer, al ser la vulva] la parte más sensible del cuerpo femenino”,¹⁴² gracias a lo que la mujer puede llegar a tener múltiples orgasmos que se transforman en energía y calor corporal.

Recordemos que en la tradición hindú, el acto sexual es la expresión perfecta de la unidad, donde ambos compañeros desempeñan a la par un papel activo y donde la energía resultante circula por los cuerpos al como reflejo de la satisfacción sexual y de la activación psicológica y fisiológica de su cuerpo.

El Beso (2007), proceso experimentado bajo supervisión del Mtro. Alejandro Pérez Cruz con el método denominado Siligrafía¹⁴³, en ella se puede observar el encuentro sexual de una pareja; la mujer lleva las riendas de la penetración, ya que al colocarse frente a él puede controlar el ritmo e intensidad de los movimientos de su pelvis. Los amantes están situados sobre una base formada por fluidos desbordantes, a manera de aquellas series de secreciones vistas en las xilografías japonesas, “el momento del éxtasis se aproxima y con él las secreciones las cuales revelan la intensidad de la pasión de la mujer, son fluidos más abundantes, mojando las hojas”¹⁴⁴.

Una variante de la estampa *El Beso* donde se une la serigrafía a la estampa original, nos refiere a la fusión del cuerpo de los amantes a través de la energía fluctuante en sus cuerpos en



El beso de la serie **Lascivia**, 2007.
Siligrafía y Serigrafía,
58 x 40 cm.

El beso de la serie **Lascivia**, 2007.
Siligrafía,
58 x 40 cm.

157

158

142 Richard Emerson. *El mejor sexo*. España, Ediciones B- Grupo Zeta, 2005. p. 58.

143 Se emplean como elementos base el toner y el silicón sobre una lámina de aluminio graneada, similar a la empleada en el offset.

144 Bernard Soulié. *Op. Cit.* p. 46.

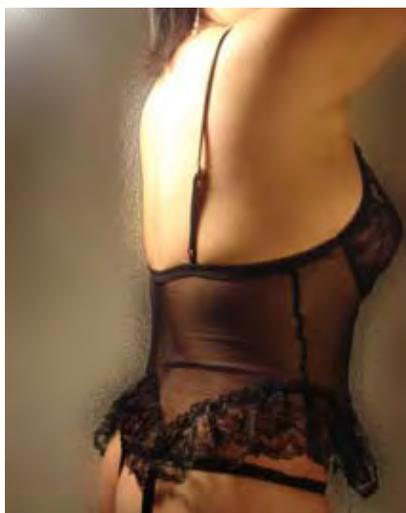
159

Montura de la serie *Lascivia*, 2007,
Esmaltografía,
58 x 40 cm.



160

Seducción de la serie *Autorretrato*, 2008.
Fotografía Digital,
11 x 14 "



el momento del encuentro sexual, similar a lo referido en la estampa *Delicias*.

La última de las estampas de la serie, es titulada *Montura* (2007), fue realizada bajo la asesoría de la Mtra. Aurora Zepeda Guerrero mediante la técnica de esmaltografía.¹⁴⁵

La oscuridad del fondo de la imagen nos permite que las imágenes de los cuerpos de los amante, que se entrelazan y parecen haberse fundido, cobran más importancia al ser enviados visualmente hacia el frente de la imagen. Los detalles de los cuerpos revelados en su totalidad pierden en la escena, ya que se han mimetizado con el entorno, con el lecho mismo que es la sede de sus pasiones y encuentros íntimos.

III.2.3. Serie Autorretrato.

“La sociedad estaba habituada a la presencia de la mujer como objeto de deseo y exhibición carente de decisión sobre su propio cuerpo”¹⁴⁶ y al espectador en la postura de observador seducido por lo que ve, el *voyeur*. Sin embargo esta situación ha cambiado gradualmente, al ser retomado este estereotipo por varias mujeres artistas quienes lo revierten en su beneficio, ahora “las mujeres reales se han convertido en tema de representación artística”¹⁴⁷, tal como lo hace Elke Krystufek, quien es mi punto de partida en lo referente a la construcción de las fotografías que presento en esta serie, donde se recurre a la cabeza fragmentada, el narciso y el disfraz.

En el caso del narcisismo, es ese “amor que dirige al sujeto a sí mismo tratándose como objeto [...] lo llevará

145 Esmaltografía o Esmaltegrafía -cualquiera de los dos es correcto-. Término que se acuñó por la Mtra. Aurora Zepeda Guerrero en su trabajo de investigación *Una propuesta de renovación en el esmalte 2004*. En este proceso la matriz de impresión es realizada con pintura epóxica FBE o esmalte de baja temperatura sobre lámina de hierro; por la dureza que dicho esmalte alcanza luego de la fusión hace a la matriz susceptible al proceso de estampación.

146 Juan Carlos Pérez Gauli. *Op. Cit.* p. 283.

147 Gilles Néret. *El erotismo en el arte del siglo XX*. p. 58.

no sólo a descubrir su cuerpo, sino también y sobre todo a apropiárselo, a descubrirlo como propio”,¹⁴⁸ ejerciendo su libertad para manifestar sus deseos y pulsiones personales, exhibiéndose y terminando con la autocensura.

A través del empleo de mi fisonomía puedo construir reafirmaciones de mi existencia y convirtiéndome en el objeto de deseo de Otro, de un voyeur que consume sin percatarse que al hacerlo, se convierte en objeto de mi propio deseo, con lo que refuerzo mi aceptación como ente sexual deseable.

Puede pensarse que este acto de exhibición no es una cuestión activa, sino un reflejo de pasividad de la mujer, “se diría que el hombre tiene la iniciativa, [y que en este caso, sólo él se beneficia al consumir mi imagen], sí, y la mujer *hace* que el hombre tenga la iniciativa, lo cual es bastante activo [...] la máxima actividad consiste en no moverse, en *mover sin moverse*”.¹⁴⁹

Esta decisión por mostrarme a través de un formato artístico, en específico la fotografía, me ofrece la posibilidad de presentar “un cuerpo que jamás [el Otro podrá] podremos tocar, acariciar, o siquiera rozar su piel o sentir sus curvas [...] es un sujeto disponible, exhibido, al tiempo inalcanzable”¹⁵⁰;

161

Incitar de la serie **Autorretrato**, 2008.
Fotografía Digital,
11 x 14 “



162-164

Hipnotismo de la serie **Autorretrato**, 2008.
Fotografía Digital,
11 x 14 “

Suscitar de la serie **Autorretrato**, 2008.
Fotografía Digital,
11 x 14 “

Dádiva de la serie **Autorretrato**, 2008.
Fotografía Digital
16 x 20”



148 Juan Carlos Pérez Gauli. *Op. Cit.* p. 57.

149 Julián Marías. *Op. Cit.* p. 168.

150 Juan Carlos Pérez Gauli. *Op. Cit.* p. 289.

165

Cortejar de la serie **Autorretrato**, 2008
Litografía por Smart Plate
56 x 38 cm.



166

Insinuación de la serie **Autorretrato**, 2008
Transferencia sobre papel arroz,
54 x 40 cm.



esta reafirmación a través de la autoexhibición es el producto del proceso de autoconocimiento y de un enfrentamiento al espejo, que he llevado a cabo durante el andar por el presente proyecto y que me ha permitido reflexionar sobre el análisis de mi deseo particular para así llevarlo a un plano artístico; si bien sus resultados pueden guardar ciertas similitudes con otras obras de la misma naturaleza erótica, sólo serán de manera superficial, ya que evalúan y responden a necesidades de comunicación diferentes.

En el caso de la composición de las imágenes que integran la serie, se hace uso de la sinécdoque del cuerpo, ya que “los detalles [...] transmiten la carga sexual, puede tratarse de poner énfasis en una parte del cuerpo [...] al elegir la parte sobre el todo [donde] se desencadena el fetichismo sexual”¹⁵¹. Cada uno de los fragmentos llenan el campo plástico y dotan de contenido narrativo a la obra, permitiendo recrear y analizar mi cuerpo y su comportamiento frente al espejo.

Estos fragmentos sexuales se refuerzan con el uso de disfraces eróticos -lencería- donde:

El cuello, los hombros, los brazos, los muslos tienen la misma estructura superficial que la seda, el raso o el tejido sintético, y las arrugas de la tela pueden confundirse con las de la piel [...] y nosotros convertidos por el artista en mirones voyeurs, completamos ese oscuro objeto del deseo [el creador] nunca es inocente cuando pone ante los ojos del observador esas imágenes.¹⁵²

151 Pipa Hurd. *Op. Cit.* p.8.

152 Gilles Néret. *El erotismo en el arte del siglo XX.* p. 16-19.

III.2.4. Serie *Navigum Veneris*.

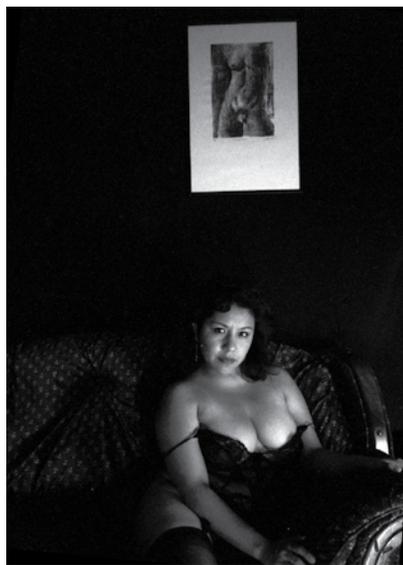
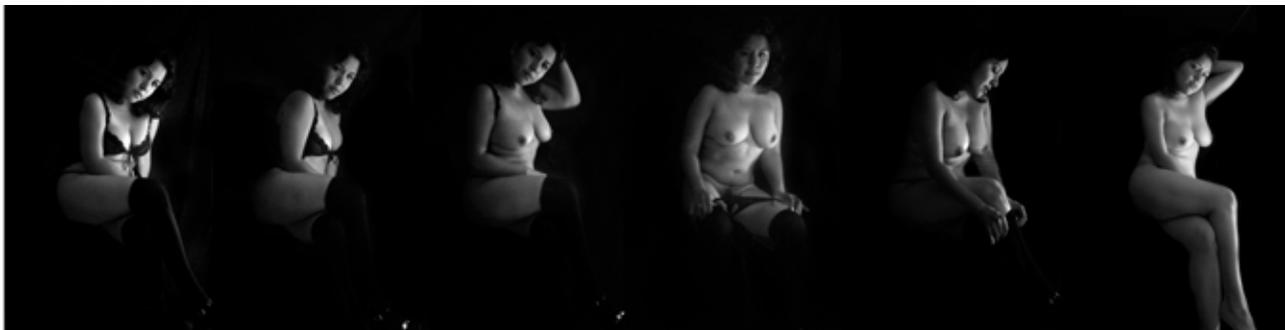
Estos autorretratos titulados *Navigum Veneris* ó *La navegación de Venus*, en primera instancia se presentan intencionalmente a manera de fotosecuencias,¹⁵³ con la finalidad de crear una narrativa que me permite expresar “los pensamientos y obsesiones de [la propia autora]. De este modo la composición de lo que se quiere contar se escenifica sin pudor [...] La puesta en escena se ciñe a lo que el autor quiere contar de su propio mundo exterior, o cómo quiere que los demás perciban los conceptos abstractos

Instantes de lubricidad de la serie *Navigum Veneris*, 2008. 6 Piezografías sobre papel de algodón. 8 x 10 “

Tu eres la única vencedora de la serie *Navigum Veneris*, 2008. 3 Piezografías sobre tela. 8 x 10”

167-172

173-175



153 Duane Michals. *Photo poche*. Francia, Centre National de la Photographie, 1983. s.p.

El juego de la seducción de la serie **Navigum Veneris**, 2008.
7 Piezografías sobre papel de algodón.
54.5 x 39 cms.



e inmateriales que tiene en su cabeza”¹⁵⁴ tales como sus propios deseos eróticos.

El uso de este recurso inicialmente nos sugiere la idea de movimiento virtual en la imagen, ya que las acciones se presentan cuadro por cuadro, logrando con ello superar la instantaneidad que es característica de las fotografías aisladas. Esta forma de mostrar las acciones que se desarrollan en un tiempo específico a manera de secuencias que nos hablan de un proceso, fue lo que hacia 1966 hiciera mundialmente reconocido al fotógrafo Duane Michals.

Las fotosecuencias que conforman esta serie son un acto de reafirmación y deconstrucción de estereotipos, al ser producto de un proceso de autoexaminación interna y de adentrarme en la *fase del espejo*, para llegar a una instancia en la que me traté como espectador para contemplarme y descubrirme tal y como era observada por Otro en la intimidad, “se convierten [las mujeres artistas] así mismas en objeto y particularmente en un objeto visual¹⁵⁵, ésto no sólo como un proceso de narcisismo, que mucho hay de eso aquí, sino para identificar mis propios apetitos y goces eróticos.

En las secuencias es recurrente encontrar que la mujer -yo-, quien se ha desnudado o semidesnudado para el espectador se muestra de manera frontal¹⁵⁶ para él y lo mira francamente, sin traza de ironía, entablando un diálogo con él y a la vez, refejando su propia voluntad e intensiones, que se reiteran no sólo con su cuerpo sino también con la expresión en su rostro y su mirada insistente y fija.

Sin lugar a dudas el cuerpo es el mejor de los instrumentos para afirmarnos físicamente y nos ayuda a exponer, como artistas, nuestros miedos, fantasías y deseos.

154 José Gómez Isla. *Fotografía de creación*. España, Nerea, 2004. p. 73

155 John Berger et al. *Op. Cit.* p.55.

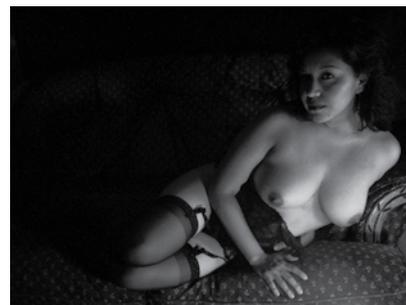
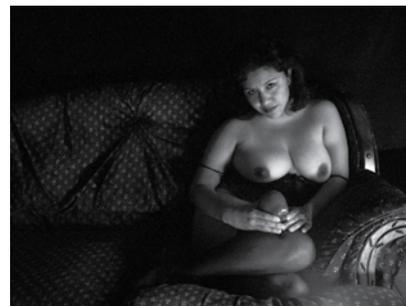
156 La frontalidad empleada, muy recurrente en la imaginaria sexual europea. *Íbidem*. p.68.

Como lo explica Juan Carlos Pérez Gaudi “los autorretratos de autoría femenina suelen ser más radicales en su concepción que los de los hombres [...] aparece desnuda [...] mostrándose con toda naturalidad, libre de prejuicios”¹⁵⁷ y ello tiene una razón, ya que la imagen sin lugar a dudas está pensada y “destinada a consumirse por el espectador para adularse a ella misma [...] asumiendo con ello un papel activo convirtiéndose en objeto y sujeto de deseo”¹⁵⁸,.

Esto genera una gama de nuevas relaciones entre la mujer y el observador, tal como lo han hecho a su manera Natacha Merrit y Elke Krystufek, donde ese silencio, pasividad y sometimiento visual - y sexual- atribuido a la mujer, cede paso a la autoprocurementación de placer, al hacer visible sus propias obsesiones eróticas y satisfaciendo sus necesidades creativas y de comunicación.

Para la construcción de las imágenes se recurre al tenebrismo -marcado claroscuro- que permite que el personaje central se perciba como más cercano; recurso empleado para lograr un incremento en la intensidad del efecto emocional, asociado al erotismo; además de crear un fuerte énfasis en la fisonomía del cuerpo, de sus curvas y volúmenes, las medias y ligas que acentúan los genitales de la mujer.

Por otro lado, me sirvo del disfraz, el maquillaje y la actitud, a la manera de lo que hace Cindy Sherman, para reinventar actitudes sexuales donde disfruto ser un sujeto activo y participativo en la relación de dos seres que se identifican uno con el otro en la intimidad, como lo expresa Simone de Beauvoir “[...] el apetito sexual femenino es como la contracción de un molusco, está al acecho como una planta carnívora [...] es un remolino total, una medusa, una ventosa que respira, es señuelo y cebo [...]”¹⁵⁹.



157 Juan Carlos Pérez Gaudi. *Op. Cit.* p. 120.

158 John Berger et al. *Op. Cit.* p.68.

159 Gilles Néret. *El erotismo en el arte del siglo XX.* p. 176.

En cada secuencia se invita al placer contemplativo y se muestra el cuerpo de la mujer y sus miembros, siguiendo la enseñanza que Ingrés daba a sus alumnos “Teneis que destacar las características más sobresalientes del modelo”,¹⁶⁰ por ello en cada encuadré me permití destacar ciertos atributos que son identificados como poderosas armas de seducción lasciva y fuente de placer, los senos.

En las tomas fotográficas de esta serie me sirvo de varios componentes como medio de expresión: la tautología de mi propio cuerpo y los fetiches reflejados en el disfraz, que en conjunto me sirven para reafirmar mi existencia y mi libido.

El disfraz, la lencería, no es un medio para ocultar la propia desnudez, sino un “fetiché”¹⁶¹ empleado como recurso para consumir ese deseo personal, recurso guiado originalmente por la autocomplacencia y el narcisismo, visto

183-190

De la continencia a la soltura de la serie **Navigum Veneris**, 2008.
Transferencia sobre papel arroz,
8 piezas de 54.5 x 39 cm.



191-197

En la espera de tu llegada de la serie **Navigum Veneris**, 2008.
Impresión sobre azulejo. 22 x 33 cm.



¹⁶⁰ *Ibidem*. p.119.

¹⁶¹ Objeto al que se le ha atribuido alguna facultad de origen superior y diverso, que una vez fijados en él quedan en poder de quien lo posee. Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel. *Op. Cit.* p. 120.

como una herramienta que me permite lograr un matiz de manipulación sobre el objeto de mis deseos, para que en él se mueva a mi voluntad lo que deseo, me convierte en un ser con una multiplicidad de posibilidades, en este caso especial, un ser erótico capaz de alimentarse del deseo del Otro.

Un último elemento a mencionar, es el escenario donde se desarrollaron las fotosecuencias, un lugar privado -sala de mi casa-, que no posee ningún artificio, sino al contrario muestra un espacio reconocible y una escena, que como voyeuristas, despierta nuestro interés sexual, ya que nos convertimos en parte de ella, elaboramos nuestras propias versiones, recordamos nuestros preámbulos sexuales y nos reidentificamos como seres eróticos, gracias entre otras cosas, a los accesorios, la vestimenta, pero sobre todo al escenario que vemos en las imágenes que consumimos.



**CONCLUSIONES,
CRÉDITOS ICONOGRÁFICOS
Y
FUENTES DE CONSULTA.**

Al término de este proceso de investigación y gracias al uso de un método de investigación, logré ubicarme en la dirección que debía seguir para lograr el fin que inicialmente me había planteado, explorar lo relacionado con el erotismo femenino, el papel activo que la mujer desempeña en los encuentros amorosos, pero sobre todo de mi propia sexualidad; todo esto como medio para la creación de proyectos plásticos que se unirían a la búsqueda de algunos materiales alternos susceptibles de ser empleados para la impresión.

Para poder cumplir con ese objetivo, la parte inicial de la investigación fue conocer cómo a vivido la mujer en lo tocante al erotismo y la pornografía en el contexto artístico y social; muchas de las cosas que encontré durante este proceso de indagación resultaron ser un gran hallazgo. Inicialmente porque las imágenes que generan tanto el erotismo como la pornografía moderna; si se ven de manera superficial guardar cierta similitud en los encuadres, las poses de los personajes, las vestimentas, los escenarios, etc., sin embargo distan en la finalidad que ambas persiguen y por el proceso creativo, conceptual y de expresividad inherentes a las piezas que realiza un artista.

Por otro lado, deshecho la idea que tenía en mente de que el papel de la mujer como objeto -pasivo- de deseo, es algo que ha estado presente en la historia de la humanidad, ya que luego del proceso de documentación, con gran asombro descubro que es muy distante a la realidad, ya que ella es quien ha ocupado un papel primordial en la sociedad, la sexualidad y activa en el erotismo, desde los inicios de la historia del hombre; reflejándose incluso en los acontecimientos de la naturaleza por lo que fue considerada como el centro en torno al cual giraban muchos ritos y celebraciones.

De igual forma, pude identificar que el momento en el que la mujer fue relegada a un papel pasivo, en el cual debía dejar de sentir placer para sólo convertirse en un objeto de

deseo sexual, solícita a los hombres y considerársele como *puta*, si es que llegaba a demostrar que experimentaba gozo y placer durante los encuentros sexuales; se dio con la llegada del cristianismo y el atributo de pecado que la sociedad judeocristiana le asignó al sexo y al placer.

Lo cual fue modificándose paulatinamente a partir de movimientos sociales como el feminismo, gracias al cual las mujeres *retoman* la iniciativa -existen manifestaciones literarias o plásticas producidas con antelación a este movimiento, sólo que al tocar un tema como el erotismo y la sexualidad eran poco o nada difundidas, pensándose como inexistentes- y emprenden la marcha para contar con sus propias palabras lo referente a su mundo, sus emociones, sus sentimientos y la forma en como viven y experimentan su deseo sexual, todo ello, luego de un largo proceso de autoconocimiento y reflexión.

El autoconocimiento y la reflexión, son justamente los procesos de los cuales carecía inicialmente, ya que me asumía como un ser activo y participe de su sexualidad, pero no me reconocía como tal, no me veía en un espejo -metafórica y físicamente hablando- para saberme deseada y capaz de motivar a alguien sexualmente. Esto puede evidenciarse en las tres primeras series presentadas en el capítulo III, donde las imágenes a través de las cuales muestro mi experiencia erótica no corresponden con mi imagen física.

En las últimas series, las cosas son radicalmente diferentes, ya que al conocer la manera en como las mujeres artistas -en especial las cuatro que revisé en el segundo capítulo-, abordan la representación del erotismo y de sus propias vivencias, es el momento en el que me intereso por conocerme, por saber como me ve ese otro con quien comparto mis momentos de intimidad, descubriendo que mis acciones y fetiches pueden ser tan excitantes tanto para él como para mi; saber que la intención y la actitud participativa

durante esos encuentros pueden provocar un intenso placer al saberme deseada y advertir como me mueve el deseo por ese Otro; de no haberme adentrado en este punto crucial mi proceso creativo seguiría limitado a imaginarme en la apariencia de otra persona, sin atreverme a exponer en público mi yo privado y mostrar mi cuerpo con naturalidad.

El proceso de investigación y experimentación plástica con lo relacionado a este tema, aún cuando el escrito ya esté terminado, siguen vigentes en mi vida día a día, por ello sigo planteando nuevos procesos en los que recorro a técnicas que me fueron enseñadas en mi infancia por mi abuelita, como el bordado en canevá o con las que recientemente tengo contacto como el tapiz y la cestería sudanesa, éstas últimas aprendidas en el taller de la Mtra. Leticia Arroyo.

La imagen titulada *Tejiendo Recuerdos* es parte de la serie *Ita valea decet me* o *Me gusta así*, conformada por cuatro bordados ejecutados mediante la técnica de Bordado en Canevá.¹⁶² Estas piezas surgieron con base en la influencia del trabajo de Ghada Amer; me sirvo de esta técnica como instrumento para plasmar en los lienzos figuras lascivas, que me funcionan a manera *Autobiografía Visual.*, para la construcción de un discurso en el cual pretendo presentar un doble físico de mi persona y mi pareja en ciertas escenas que me son familiares de acuerdo con determinadas experiencias de mi vida sentimental y sexual.

Los patrones que emplee para su ejecución son el producto de la aplicación de un filtro de computadora que me permitió transformar las zonas de luz y sombra de la imagen original, en líneas sólidas discontinuas, gracias a lo que pude

Tejiendo recuerdos de la serie *Ita valea decet me*, 2008.
Bordado en canevá.



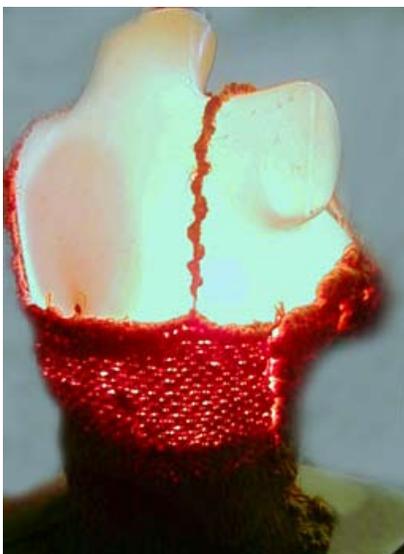
198

¹⁶² El uso de esta técnica de bordado se remonta a tiempos de los romanos, sin embargo la época de mayor esplendor corresponde al siglo XVI, durante el reinado de Isabel I de Inglaterra, quien era asidua bordadora. Muchos de los diseños producidos en esta época, por ella y otras mujeres correspondían a escenas autobiográficas muy similares a un diario y fueron empleados para la decoración de cojines, cajas, cubiertas para libros, entre otras cosas. Con el paso de los años, varios grupos como el *Movimiento para las Artes y Artesanías*, los *Artistas de la Aguja*, el Grupo Bloomsbury y *The Pattern and Decoration Movement*, retomaron el bordado como una de sus principales técnicas de producción artística.

199-200

Fetichismo mimetizado de la serie **Fetichismo**, 2009

Cestería, cestería sudanesa y tejido en telar, 41 x 27 x 30 cm.



crear un efecto que impide que los encuentros sexuales de las composiciones sean percibidas y consumidas de manera inmediata; acción que se ve reforzada con el uso de color en degradado que vuelve por momentos a los objetos de deseo difíciles de reconocer.

Por otro lado, la pieza titulada *Fetichismo mimetizado*, de la serie que actualmente trabajo, es una pieza tridimensional en forma de corsé, confeccionado con ixtle a partir de tres técnicas textiles: cestería, tejido en telar vertical y cestería sudanesa. Empleo cada una de ellas, como medio de creación de un doble metafórico donde el corsé, como elemento fetichista por excelencia en el arte erótico, me sirve no para constreñir el deseo sexual de la mujer, sino como elemento para sobrepasar esa barrera y resignificándolo, ya que mimetizado, fundido con el cuerpo de la mujer como uno mismo, da paso a la obtención de placer erótico que brinda el usar esa prenda en los encuentros sexuales.

El conocimiento de las aportaciones plásticas en torno al erotismo, de hombres y mujeres por igual, junto con mi propia autoauscultación, me han generado cierta inquietud por realizar exposiciones colectivas -aunque no se documentan en el escrito-, como parte de un proceso creativo que se retroalimenta constantemente al mostrar la manera en que como artistas abordamos un tema que ha sido manejado con morbo y muchas limitantes en nuestra sociedad.

Se que mucho es lo que debo aún recorrer para poder descubrir cada uno de los aspectos de mi propia experiencia erótica y llevarlo a la plástica con resultados que me parezcan satisfactorios, pero considero que este es un buen comienzo.

CRÉDITOS ICONOGRÁFICOS

- 1.- Amantes leyendo un libro erótico. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 2.- Par de amantes. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 3.- Escena erótica pintada sobre seda. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 4.- En el jardín en un asiento de roca. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 5.- En un sofá bordado. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 6.- Escena erótica **Castañas de Agua** del periodo *Ming*, (1368-1644). Hurd, Pipa. *Iconos del arte erótico*. España, Electra, 2007.
- 7.- Escena erótica del periodo *Qing*. Hurd, Pipa. *Iconos del arte erótico*. España, Electra, 2007.
- 8.- Símbolo de la nubosidad. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 9.- Una chica estimulándose en el tronco de un árbol floreciente que simboliza su deseo. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 10.- Unión del Yin y Yang en un hu-lu. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 11.- Relieves de los dioses *Shiva* y *Shakti*. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 12.- Detalle de la escena de dos amantes en el esplendor del palacio Mughal. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 13.- Escena de amantes en una terraza, en una noche alumbrada por una dos lámparas. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 14.- Escenas eróticas en el dintel de la puerta de entrada a un templo. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 15.- Escena de amor. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 16.- **Miniaturas eróticas de Rajasthan**, finales del siglo XIX. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 17.- **Miniaturas eróticas de Rajasthan**, finales del siglo XIX. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 18.- **Miniaturas eróticas de Rajasthan**, finales del siglo XIX. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 19.- Escena de amor en una terraza. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 20.- Escena de una muchacha, usando un *harigata* o dildo atado a su talón. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 21.- Utamaro Utagawa. **Amantes en una habitación de arriba**, del **Uta makura**. Hurd, Pipa. *Iconos del arte erótico*. España, Electra, 2007.
- 22.- Amantes lesbianas usando un *harigata*, 1821. Rawson, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- 23.- Utamaro Utagawa. Xilografías del **Uta makura**. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 24.- Utamaro Utagawa. Xilografías del **Uta makura**. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 25.- Utamaro Utagawa. Xilografías del **Uta makura**. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 26.- Utamaro Utagawa. Xilografías del **Uta makura**. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 27.- Grabados **Ukiyo-e**, imágenes del **Mundo Flotante**. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 28.- Grabados **Ukiyo-e**, imágenes del **Mundo Flotante**. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 29.- Detalle de una escena donde se bebe de la *Fuente del Jade*. Soulié, Bernard. *Japanese erotism*. España, Crescent Book, 1984.
- 30.- Detalles de las escenas de **La isla de las Mujeres, la reina con su elegido**. Soulié, Bernard. *Japanese erotism*. España, Crescent Book, 1984.
- 31.- Detalles de las escenas de **La isla de las Mujeres, la orgía**. Soulié, Bernard. *Japanese erotism*. España, Crescent Book, 1984.
- 32.- Detalles de las escenas de **La isla de las Mujeres**. Soulié, Bernard. *Japanese erotism*. España, Crescent Book, 1984.
- 33.- Arete de oro representando los órganos genitales femeninos, Indonesia. Lucienne y Jesús Romé. *Primitive erotic art*. Italia, Liber, 1983.
- 34.- Representación del acto sexual, Indonesia. Lucienne y Jesús Romé. *Primitive erotic art*. Italia, Liber, 1983.
- 35.- Figurilla de madera que muestra el grado de deseo sexual, representado aquí por la masturbación, Indonesia. Lucienne y Jesús Romé. *Primitive erotic art*. Italia, Liber, 1983.

- 36.- **Venus de Willendorf**, Tallada en el Paleolítico hacia el año 30000 a.C. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen- Taschen, 2006.
- 37.- **Diosa Artemisa o Diana de Efeso**, siglo II d.C. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 38.- **Diosa de la Tierra o Madre Tierra**. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 39.- **Diosa Ishtar o Inanna**. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 40.- **Diosa Ishtar o Inanna**. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 41.- **Diosa del cielo Nut y el Dios de la Tierra Geb**. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 42.- **Papiro pornográfico de Turín**. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 43.- **Diosa griega Afrodita**. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 44.- **Tintinnabula** de bronce. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 45.- Falo en la calle principal de Pompeya. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 46.- **La novia recelosa**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 47.- **La mujer apasionada**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 48.- Interior de la cubierta de un espejo de bronce. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 49.- Relieve de la cubierta del espejo de bronce. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 50.- Reverso de un espejo de mano de bronce. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 51.- Frisos de la **Sala de los Misterios**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 52.- Frisos de la **Sala de los Misterios**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 53.- Frisos de la **Sala de los Misterios**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 54.- Frisos de la **Sala de los Misterios**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 55.- Fragmento del **Medallón Parlante**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 56.- Dibujo que reconstruye la escena titulada **TU SOLA NICA**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 57.- Detalle del **Candil de Arles**. Clarke, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C* Italia, Oceano, 2003.
- 58.- **Xochiquétzal**, frente a ella el arca de la ley. El tocado formado por plumas de quetzal y su flor característica la acompaña. Códice *Borbonicus*, pl.18. Quezada, Noemi. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1996.
- 59.- **Xochiquétzal**, diosa de las flores y el amor. Códice *Borgia*, pl. 8. Quezada, Noemi. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, UNAM, 1996.
- 60.- Algunos símbolos eróticos. Códice *Borgia* y *Telleriano-Remensis*. Quezada, Noemi. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, UNAM, 1996.
- 61.- Parejas humanas en el acto sexual. Códice *Borgia*, pl. 9; Códice de los Ríos, f.13 y Códice *Borgia*, pl. 9. Quezada, Noemi. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, UNAM, 1996.
- 62.- **Tlazoltéotl**, rodeada de sus símbolos entre los que destaca la serpiente. Revestida con la piel de la virgen sacrificada. El nacimiento de un niño indica que es la diosa de las parturientas. Códice *Borbonicus* pl. 13. Quezada, Noemi. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, UNAM, 1996.
- 63.- **Tlazoltéotl**, diosa de la inmundicia, de la lujuria y del amor carnal, acompañada de su animal simbólico: **océlotl** (jaguar). Códice *Borgia* pl. 12. Quezada, Noemi. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, UNAM, 1996.
- 64.- **Ochpaniztli**, ciclo ceremonial en honor a **Tlazoltéotl**. La diosa al centro, se encuentra acompañada por "huastecos fálicos", parteras y curanderos. Códice *Borbonicus*, pl. 30. Quezada, Noemi. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, UNAM, 1996.
- 65.- La diosa azteca **Coatlicue**. Mann, At y Jane Lyle. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.
- 66.- Grabados de Marcantonio Raimondi, **Posturas de Aretino o I Modi**, 1524. Hurd, Pipa. *Iconos del arte erótico*. España, Electra, 2007.
- 67.- Escenas de **Fanny Hill**, escrita por John Cleland en el siglo XVIII. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen- Taschen, 2006.
- 68.- Escenas de **Fanny Hill**, escrita por John Cleland en el siglo XVIII. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen- Taschen, 2006.
- 69.- Consolador, Siglo XVII, Venecia. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen- Taschen, 2006.
- 70.- Grabados de Delcroche, en 1780. Escenas de **Thérèse philosophe**. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen- Taschen, 2006.
- 71.- Grabados de Binet, en 1782. Escenas de **Thérèse philosophe**. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo:*

- antología universal de arte y literatura eróticos. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 72.- Emille Claudel, **Sukountala**, 1908. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 73.-Postal erótica, finales del siglo XIX, Francia. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 74.-Postal erótica de la Belle Époque, finales del siglo XIX, Francia. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 75.-Gerda Wegeber, ilustraciones de **Les Délassements d'Eros**, s.f. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 76.-Gerda Wegener, **Los amantes**, s.f. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 77.-Georgia O'Keeffe, **An Orchid**, 1941. Buchholz, Elke Linda. *Women artists*. Alemania, Prestel Verlag, 2003.
- 78.-Georgia O'Keeffe, **Oriental Poppies**, 1928. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 79.-Leonora Fini, **Composition with figures on a Terrace**, 1939. Borcello, Frances. *A world of our own: Women as artist since the Renaissance*. USA, Watson-Guption Publications, 2000.
- 80.-Meret Oppenheim, **Le Déjeuner en fourrure**, 1936. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 81.-Meret Oppenheim, **Ma Gouvernante, My Nurse, Mein Kindermädchen**, 1936. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 82.- Tamara de Lempicka, **La Andrómeda**, 1929. Hurd, Pipa. *Iconos del arte erótico*. España, Electra, 2007.
- 83.-Suzanne Ballivet, ilustraciones de **Iniciation Amoureuse**, 1943. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 84.-Suzanne Ballivet, ilustraciones de **Iniciation Amoureuse**, 1943. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 85.-Suzanne Ballivet, ilustraciones de **Iniciation Amoureuse**, 1943. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 86.-Fotografías de China Hamilton, c.1946. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 87.- Fotografías de China Hamilton, c.1946. Hill, Charlotte y William Wallace. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen-Taschen, 2006.
- 88.-Louise Bourgeois, **Arco de la histeria**, 1993. Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. 2ª. edición, España, Ediciones Destino, 1996.
- 89.- Niki de Saint Phalle, **Hon**, 1966. Reckitt, Helena y Peggy Phelan. *Art and feminism*. Gran Bretaña, Phaidon Press Limited, 2003.
- 90.- Eva Hesse, **Accession III**. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 91.-Carolee Scheermann, **Interior Scroll**, 1975. Reckitt, Helena y Peggy Phelan. *Art and feminism*. Gran Bretaña, Phaidon Press Limited, 2003.
- 92.-Valie EXPORT, **Aktionhose: Genitalpanik**, 1969. Reckitt, Helena y Peggy Phelan. *Art and feminism*. Gran Bretaña, Phaidon Press Limited, 2003.
- 93.-Sylvia Sleigh, **The turkish bath**, 1973. Lucie-Smith, Edward. *Race, Sex and Gender in Contemporary art: the rise of minority culture*. Singapore, Art Book International, 1994.
- 94.-Sylvia Sleigh, **Philip Golub reclining**, 1971. Reckitt, Helena y Peggy Phelan. *Art and feminism*. Gran Bretaña, Phaidon Press Limited, 2003.
- 95.-Judy Chicago, **The dinner party**, 1979. Edgard Lucie-Smith. *Judy Chicago*. Estados Unidos, Watson-Guption Publications, 2000.
- 96.-Judy Chicago, Detalle de un plato de cerámica china de la obra **The dinner party**, 1979. Edgard Lucie-Smith. *Judy Chicago*. Estados Unidos, Watson-Guption Publications, 2000.
- 97.-Joyce Kozloff, **Pornament is crime series no. 4 Smut Dynasty Vase**, 1987. Lucie-Smith, Edward. *Race, Sex and Gender in Contemporary art: the rise of minority culture*. Singapore, Art Book International, 1994.
- 98.- Marlene Dumas, **Cleaning the Pole, Cracking the Whip y Caressing the Pole** de la serie **Stripping-girls**, 2000. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 99.-Tracey Emin, **Everyone I have ever slept with from 1963-1995**, 1995. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 100.- Bettina Rheims, **Claudia con guantes**, 1994. Ruhrberg et al. *Arte del siglo XX*. Vol. II, España, Taschen, 2005.

- 101.- Sarah Lucas, **Au naturel**, 1994. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 102.- Nan Goldin, **Skinhead having sex**, 1978. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 103.- Mónica Mayer, Invitación de la exposición **Collage Íntimo**, 1977. Mayer, Mónica. *Rosa chillante: mujeres y performances en México*. México, CONACULTA-FONCA, AVJ Ediciones, Pinto mi raya, 2004.
- 104.- Carla Rippey, **El sueño de la razón**, 1991. Zamora Betancourt, Lorena. *El desnudo femenino: una visión de lo propio*. México, CNCA-Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2000.
- 105.- Gabriela Molina, **No. 15** (detalle), 1999. *Erógena*. México, Museo de Arte Carrillo Gil - Stedelijk Museum voor actuele Kunst, 2000.
- 106.- Fernanda Brunet, **Sin título**, 1997. *Erógena*. México, Museo de Arte Carrillo Gil - Stedelijk Museum voor actuele Kunst, 2000.
- 107.- Galia Eibenschutz, **Moluscos**, 1999. *Erógena*. México, Museo de Arte Carrillo Gil - Stedelijk Museum voor actuele Kunst, 2000.
- 108.- Niña Yarhed 1814, **Lubricidad**, 2000. Mayer, Mónica. *Rosa chillante: mujeres y performances en México*. México, CONACULTA-FONCA, AVJ Ediciones, Pinto mi raya, 2004.
- 109.- Rocío Bolívar, **Cierra las piernas**, 2003. Mayer, Mónica. *Rosa chillante: mujeres y performances en México*. México, CONACULTA-FONCA, AVJ Ediciones, Pinto mi raya, 2004.
- 110.- Mónica Cárdenas, De la serie **Deseos húmedos**, 2004. *Cuartoscuro*. No. 89, Abril-Mayo. México, 2008.
- 111.- Paulina Lavista, **Robin**, de la serie **Robin**, 1980. *Cuartoscuro*. No. 89, Abril-Mayo. México, 2008.
- 112.- Instalación en la exposición **Arte Erótico, Arte Contemporáneo: El origen del mundo**, Puebla, México, 2008.
- 113.- Lavinia Fontana, **Minerva dressing herself**, 1613. Borcello, Frances. *A world of our own: Women as artist since the Renaissance*. USA, Watson-Guptill Publications, 2000.
- 114.- Artemisa Gentileschi, **The penitent Magdalene in a Landscape**, 1617-1620. Borcello, Frances. *A world of our own: Women as artist since the Renaissance*. USA, Watson-Guptill Publications, 2000.
- 115.- Sarah Purser, **Dibujo de un desnudo femenino**, 1878-1879. Borcello, Frances. *A world of our own: Women as artist since the Renaissance*. USA, Watson-Guptill Publications, 2000.
- 116.- Sarah Purser, **Dibujo de un desnudo masculino**, 1879. Borcello, Frances. *A world of our own: Women as artist since the Renaissance*. USA, Watson-Guptill Publications, 2000.
- 117.- Suzanne Valadon. **Adán y Eva**, 1909. Buchholz, Elke Linda. *Women artists*. Alemania, Prestel Verlag, 2003.
- 118.- Paula Modersohn-Becker. **Autorretrato en su sexto aniversario de bodas**, 1906. Buchholz, Elke Linda. *Women artists*. Alemania, Prestel Verlag, 2003.
- 119.- Faith Wilding, **Waiting** o **Sala Útero**, 1972. Reckitt, Helena y Peggy Phelan. *Art and feminism*. Gran Bretaña, Phaidon Press Limited, 2003.
- 120.- Judy Chicago, **Red Flag**, 1972. Edgard Lucie-Smith. *Judy Chicago*. Estados Unidos, Watson-Guptill Publications, 2000.
- 121.- Ghada Amer, **Untitled (dégradé)**, 1999. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 122.- Ghada Amer, **Colors dripped**, 2000. <http://www.articite.com/fiche-amer.htm>
- 123.- Ghada Amer. Detalle de **Big drips**, 1999. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 124.- Ghada Amer. **The dance in red rhythm**, 2004. <http://www.articite.com/fiche-amer.htm>
- 125.- Ghada Amer, **La jaune**, 1999. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 126.- Cindy Sherman, **The Play of selves**, 1976. Sherman, Cindy. *The complete Untitled Film Stills*. EU, The Museum of Modern Art, 2003.
- 127.- Cindy Sherman. **Untitled Film Still**, 1977. Buchholz, Elke Linda. *Women artists*. Alemania, Prestel Verlag, 2003.
- 128.- Cindy Sherman, **Untitled No. 305**, 1994. Buchholz, Elke Linda. *Women artists*. Alemania, Prestel Verlag, 2003.
- 129.- Cindy Sherman, **Untitled No. 264**, 1992. Lucie-Smith, Edward. *Race, Sex and Gendre in Contemporary art: the rise of minority culture*. Singapore, Art Book International, 1994.
- 130.- Cindy Sherman. **Untitled** de la serie **Sex Picture**, 1992. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 131.- Cindy Sherman. **Untitled** de la serie **Sex Picture**, 1992. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 132.- Cindy Sherman. **Untitled**, 1995. Néret, Gilles. *El erotismo en el arte del siglo XX*. Alemania, Benedikt Taschen, 1994.

- 133.- Elke Krystufek. **Next time it will be on videotape**, 1991. y **Chelsea Light**, 1998. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 134.- Elke Krystufek. **Autorretratos**, 1990. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 135.- Elke Krystufek. **Woman of colour**, 1997. http://www.artknowledgegenews.com/Elke_Krystufek.html
- 136.- Elke Krystufek. **Pussy control**, 1997. http://www.artknowledgegenews.com/Elke_Krystufek.html
- 137.- Elke Krystufek. **The revolution kind**, 2001, Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 138.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 139.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 140.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 141.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 142.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 143.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 144.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.
- 145.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. <http://www.lustfilms.com/blogEs/2008/06/14/diario-privado-de-natacha-merrit/>
- 146.- Natacha Merrit. **Digital Diaries**, 2000. <http://www.lustfilms.com/blogEs/2008/06/14/diario-privado-de-natacha-merrit/>
- 147- 200.- Obras de Araceli Carmona Carrasco.
- 147.- **Lascivia**, 2006. Litografía sobre papel, 58 x 40 cm.
- 148.- **Liviandad**, 2006. Litografía sobre papel, 58 x 40 cm.
- 149.- **Vehemencia**, 2006. Litografía sobre papel, 58 x 40 cm.
- 150.- **Baby doll**, 2007. Litografía sobre Nylon 15, 58 x 38 cm.
- 151.- **Impermeable**, 2007. Litografía sobre Hoja de Maguey, 60 x 55 cm.
- 152.- **Torso**, 2007. Litografía sobre fabricimagic, 45 x 28 cm.
- 153.- **Bolso genital** (anverso), 2007. Litografía sobre piel de becerro, 35 x 40 cm.
- 154.- **Bolso genital** (reverso), 2007. Litografía sobre piel de becerro, 35 x 40 cm.
- 155.- **Energía vital** de la serie **Lascivia**, 2007. Litografía con poliéster (Smart Plate) 58 x 40 cm.
- 156.- **Delicias** de la serie **Lascivia**, 2007. Serigrafía a 6 tintas, 40 x 58 cm.
- 157.- **El beso** de la serie **Lascivia**, 2007. Siligrafía y Serigrafía, 58 x 40 cm.
- 158.- **El beso** de la serie **Lascivia**, 2007. Siligrafía, 58 x 40 cm.
- 159.- **Montura** de la serie **Lascivia**, 2007, Esmaltografía, 58 x 40 cm.
- 160.- **Seducción** de la serie **Autorretrato**, 2008. Fotografía Digital, 11 x 14 “
- 161.- **Incitar** de la serie **Autorretrato**, 2008. Fotografía Digital, 11 x 14 “
- 162.- **Hipnotismo** de la serie **Autorretrato**, 2008. Fotografía Digital, 11 x 14 “
- 163.- **Suscitar** de la serie **Autorretrato**, 2008. Fotografía Digital, 11 x 14 “
- 164.- **Dáviva** de la serie **Autorretrato**, 2008. Fotografía Digital 16 x 20”
- 165.- **Cortejar** de la serie **Autorretrato**, 2008. Litografía por Smart Plate, 56 x 38 cm.
- 166.- **Insinuación** de la serie **Autorretrato**, 2008. Transferencia sobre papel arroz, 54 x 40 cm.
- 167-172.- **Instantes de lubricidad** de la serie **Navigum Veneris**, 2008. 6 Piezografías sobre papel de algodón. 8 x 10 “
- 173-175.- **Tu eres la única vencedora** de la serie **Navigum Veneris**, 2008. 3 Piezografías sobre papel de tela. 8 x 10”
- 176-182.- **El juego de la seducción** de la serie **Navigum Veneris**, 2008. 7 Piezografías sobre papel de algodón. 54.5 x 39 cm.
- 183-190.- **De la continencia a la soltura** de la serie **Navigum Veneris**, 2008. Transferencia sobre papel arroz, 8 piezas de 54.5 x 39 cm.
- 191-197.- **En la espera de tu llegada** de la serie **Navigum Veneris**, 2008. Impresión sobre azulejo. 22 x 33 cm.
- 198.- **Tejiendo recuerdos** de la serie **Ita valea decet me**, 2008. Bordado en canevá. 40 x 27,5 cm.
- 199-200.- **Fetichismo mimetizado** de la serie **Fetiches**, 2009. Cestería, cestería sudanesa y tejido en telar, 41 x 27 x 30 cm.

FUENTES DE CONSULTA

ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: Una travesía del siglo XX*. España, Nerea, 2004.

Arte erótico del siglo XX. 2ª. ed. México, Juan Pablos editor, 1980.

BERGER, John et al. *Modos de ver*. 6ª. ed., España, Gustavo Gili, 2001.

BORCELLO, Frances. *A world of our own: Women as artist since the Renaissance*. USA, Watson-Guption Publications, 2000.

BUCHHOLZ, Elke Linda. *Women artists*. Alemania, Prestel Verlag, 2003.

CAMPOS, Blas et al. *Grabado y fotografía en la era digital*. España, Ayuntamiento de Huarte, s.f.

CAPMANY, María Aurelia. *El feminismo Ibérico*. España, Libros Tau, 1970.

CARRASCO ARAIZAGA, Norberto. *La típica sirvienta que siempre dice Wee-wee I*. México, Pinto mi Raya, 1996.

_____. *La típica sirvienta que siempre dice Wee-wee II*. México, Pinto mi Raya, 1996.

CESARMAN, Esther M. *El arte de ver: Georgia O'Keeffe, americana y moderna*. México, Pinto mi Raya, 1993.

CLARKE, John R. *Sexo en Roma: 100 a.C.-250 d.C*. Italia, Oceano, 2003.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. 2ª. edición, España, Ediciones Destino, 1996.

CHICAGO, Judy y Edward LUCIE-SMITH. *Women and art: Contested territory*. EU, Watson Guption Publications, 1999.

50 mujeres en la plástica de México. México, ISSSTE-UAM, 1997.

ECKER, Gisela. *Estética feminista*. España, ICARIA antrazut, 1986.

EMERICH, Luis Carlos. *Erotismos: Semejantes y diversos*. México, Pinto mi raya, 1993.

_____. *Louise Bourgeois y la escultura visceral*. México, Pinto mi raya, 1996.

EMERSON, Richard. *El mejor sexo*. España, Ediciones B-Grupo Zeta, 2005. p. 58.

Erógena. México, Museo de Arte Carrillo Gil - Stedelijk Museum voor actuele Kunst, 2000.

FADANELLI, Guillermo J. *Colección Wee wee*. México, Pinto mi raya, 1996.

—————. *Pelos de cola*. México, Pinto mi raya, 1996.

GLUSBERG, Jorge. *Femenino plural: arte de mujeres al borde del tercer milenio*. Argentina, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998.

GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. España, Nerea, 2004.

GRANT, Michel. *Eros en Pompeya: El gabinete secreto del Museo de Nápoles*. España, Daimon-Manuel Tamayo, 1974.

GROSENICK, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia, Taschen, 2003.

GUADIOLA, Juan. *Moderna y Americana: Georgia O'Keeffe*. México, Pinto mi Raya, 1993.

—————. *Museos y galerías: Georgia O'Keeffe*. México, Pinto mi Raya, 1993.

HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. España, Alianza Editorial, 1974.

HELLER, Nancy. *Women artist*. España, Abbeville Press Ltd, 1997

HILL, Charlotte y William WALLACE. *Erotismo: antología universal de arte y literatura eróticos*. Singapur, Evergreen- Taschen, 2006.

HURD, Pipa. *Iconos del arte erótico*. España, Electra, 2007.

KALYANAMALLA. *Ananga Ranga*. España, La ventana indiscreta, 2002.

KOVINICK, Phil y Marian YOSHIKI-KOVINICK. *An Encyclopedia of Woman Artists of the American West*. Estados Unidos, Universidad de Texas, 1997.

LUCIENNE y Jesús ROMÉ. *Primitive erotic art*. Italia, Liber, 1983.

LUCIE-SMITH, Edward. *Judy Chicago*. Estados Unidos, Watson-Guptill Publications, 2000.

—————. *Race, Sex and Gendre in Contemporary art: the rise of minority culture*. Singapore, Art Book International, 1994.

—————. *Sexuality in Western art*. Singapore, Thames and Hudson, 1972.

MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes*. España, Alianza Editorial, 2000.

MANN, At y Jane LYLE. *Sacred sexuality*. Hong Kong, Vega, 2002.

- MARÍAS, Julián. *La mujer en el siglo XX*. España, Alianza Editorial, 1980.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman: arte del siglo XX-2*. España, Universidad Politécnica de Valencia, s.a.
- MAYER, Mónica. *Rosa chillante: mujeres y performances en México*. México, CONACULTA-FONCA, AVJ Ediciones, Pinto mi raya, 2004.
- _____. *Wee-wee*. México, Pinto mi raya, 27-marzo-1996.
- _____. *Pelos de Cola*. México, Pinto mi raya, 9-marzo-1996.
- MC QUISTON, Liz. *Sufragettes to she devils*. Gran Bretaña, Phaidon Press, 1997.
- MICHALS, Duane. *Photo poche*. Francia, Centre National de la Photographie, 1983.
- NÉRET, Gilles. *El erotismo en el arte del siglo XX*. Alemania, Benedikt Taschen, 1994.
- _____. *Erotica universalis: From Rembrant to Robert Crumb. Vol II*. Italia, Taschen, 2001.
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos. *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad*. España, Cuadernos de arte cátedra, s.f.
- PÉREZ-JOFRE, Teresa. *Grandes obras de arte. Museo Thyssen-Bornemisza*, Alemania, Taschen, 2001.
- QUEZADA, Noemi. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- RAMOS, Guadix Juan Carlos. *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*. España, Universidad de Granada, 1992.
- RAWSON, Phillip. *Oriental erotic art*. Hong Kong, Gallery Books, 1984.
- RECKITT, Helena y Peggy PHELAN. *Art and feminism*. Gran Bretaña, Phaidon Press Limited, 2003.
- REIMSCHNEIDER, Burkhard y Uta GROSENICK. *Arte de hoy*. Italia, Taschen, 2002.
- RIVERA, Víctor. *Pelos de cola sin pelos en la lengua*. México, Pinto mi raya, 1996.
- RODRÍGUEZ, Cristina et al. *El grabado: historia y trascendencia*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1989.

RUHRBERG et al. *Arte del siglo XX*. Vol. II, España, Taschen, 2005.

SAMPERIO, Guillermo. *Diferencias femeninas*. Pinto mi raya, 1998.

SEPÚLVEDA, Luz María. *Cindy Sherman: Feminismo y pornografía I*. México, Pinto mi Raya, 1994.

_____. *Cindy Sherman: Feminismo y pornografía II*. México, Pinto mi Raya, 1994.

SERRANO SIMARRO, Alfonso y Álvaro PASCUAL CHENEL. *Diccionario de símbolos*. España, Libsa, 2007.

SERRANO DE HARO, Amparo. *Mujeres en el arte: Espejo y realidad*. España, Plaza & Janés, 2000.

SHERMAN, Cindy. *The complete Untitled Film Stills*. EU, The Museum of Modern Art, 2003.

SOULIÉ, Bernard. *Japanese erotism*. España, Crescent Book, 1984.

SOSA, Víctor. *La muerte del padre: esculturas de Louise Bourgeois*. México, Pinto mi Raya, 1996.

TIBOL, Raquel. *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*. México, Plaza & Janés, 2002.

WORKS, Thomas. *Litografía para artistas*. España, LEDA, s.f.

YEHYA, Naief. *Breve disertación en torno a la pornografía*. México: Pinto mi raya, 1996.

_____. *La pornografía como arte y diversión*. México: Pinto mi raya, 1996.

_____. *Pornografía: sexo mediatizado y pánico moral*. México, Plaza & Janés, 2004.

ZAMORA BETANCOURT, Lorena. *El desnudo femenino: una visión de lo propio*. México, CNCA-Instituto Nacional de Bellas Artes- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2000.

TESIS

FRÍAS SALAZAR, Víctor M. *Técnicas experimentales serigráficas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1992. Tesis de Maestría en Artes Visuales.

_____. *Procesos y métodos de transferencia de imágenes fotográficas en la gráfica contemporánea*. España, Víctor M. Frías, 2006. Tesis de doctorado.

ORTÍZ CORA, Laila Eréndira. *Fantasmas de culto: Más allá del fetiche como objeto artístico*. México, UNAM, ENAP, 2008. Tesis de Maestría en Artes Visuales.

PRADO ARANI, Namiko Elena. *El narcisismo en la obra plástica aspectos de la autorrepresentación contemporánea*. México, UNAM, ENAP, 1999. Tesis de Maestría en Artes Visuales.

OTRAS FUENTES

<http://www.articite.com/fiche-amer.htm>
<http://www.artnet.com/artist/9869/elke-krystufek.html>
http://www.artknowledgenews.com/Elke_Krystufek.html
http://www.babab.com/no07/louise_bourgeois.htm
<http://canales.elcorreodigital.com/evasion/tendencias/ten101100feminismo.html>
http://www.crossfemale.de/english/kuenstler/amer_2.htm
<http://www.csd.mec.es/csd/sociedad/4arteDeporte/01bienalDeportArt/03AntEdic/01bidaxv/2artistas/19lucas/>
http://cuerponomada.blogspot.com/2007_05_01_archive.html
http://daf.estereofonica.com/mod.php?mod=gallery&op=gallery&gallery_id=14
http://es.wikipedia.org/wiki/Sarah_Lucas
http://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois
http://fr.wikipedia.org/wiki/Elke_Krystufek
http://www.gandy-gallery.com/exhib/elke_krystufek/exhib_elke_krystufek.html
<http://www.henciclopedia.org.uv/autores/ATorres/Merritt.htm>
<http://www.informativos.net/Noticia.aspx?noticia=35375>
http://www.ipcnv.org/about/benefit_exhib/auc06_amer.htm
<http://kal-el.ugr.es/~imerelo/atalaya/planetGranada.cgi?fecha=18-5-2008>
 Martínez-Collado, Ana. *Perspectivas feministas en el arte actual*. En <http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html>
<http://obrasocial.bancaia.es/cultura/exposiciones/exposicionesficha.aspx?id=98>
www.sepiensa.org.mx/contenidos/l_feminismo/femini8.htm
 Solange Vázquez. En <http://canales.elcorreodigital.com/evasion/tendencias/ten101100feminismo.html>