



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
CAMPO DE CONOCIMIENTO: CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**DE LA REPRODUCCIÓN A LA REPRESENTACIÓN: EL PAPEL TESTIMONIAL Y  
COMUNICATIVO DE LA OBRA DE ARTE ERÓTICA CONTEMPORÁNEA  
(BALTHUS, FREUD Y YUSKAVAGE)**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PRESENTA

CITLALY AGUILAR CAMPOS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DR. JULIO AMADOR BECH. FCPyS. UNAM  
DR. FERNANDO AYALA BLANCO. FCPyS. UNAM  
DR. ALBERTO DALLAL CASTILLO. IIE, UNAM

LECTORAS:

DRA. ROSA MARÍA LINCE CAMPILLO. FCPyS. UNAM.  
DRA. FRANCISCA ROBLES. FCPyS. UNAM

MÉXICO, D.F. AGOSTO 2014



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.

Dedico esta tesis a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Son quince años como su alumna, desde que inicié la licenciatura y ahora concluyo con mis estudios de posgrado. No hay nada comparable a ser un estudiante de este recinto, gracias a esta oportunidad me considero un mejor ser humano. No hay lugar más formidable que Ciudad Universitaria, con todo su bullicio, belleza, edificios, historia y simbolismos. Con nostalgia dejo esta etapa de mi vida, pero espero que todos los conocimientos, personas y experiencias que he recolectado a lo largo de este camino me acompañen por siempre.

A su vez, agradezco a

Todos los profesores que me han apoyado en este viaje, en especial: Dr. Julio Amador Bech, Dra. Francisca Robles, Dra. Rosa María Lince, Dr. Fernando Ayala, Dr. Alberto Dallal, Dra. Elvira Hernández, Mtro. Felipe López Veneroni, Dr. Fernando Castaños, Dra. Susana González, Dra. Aimée Vega, Dr. Jerónimo Hernández y Dr. Rafael Reséndiz.

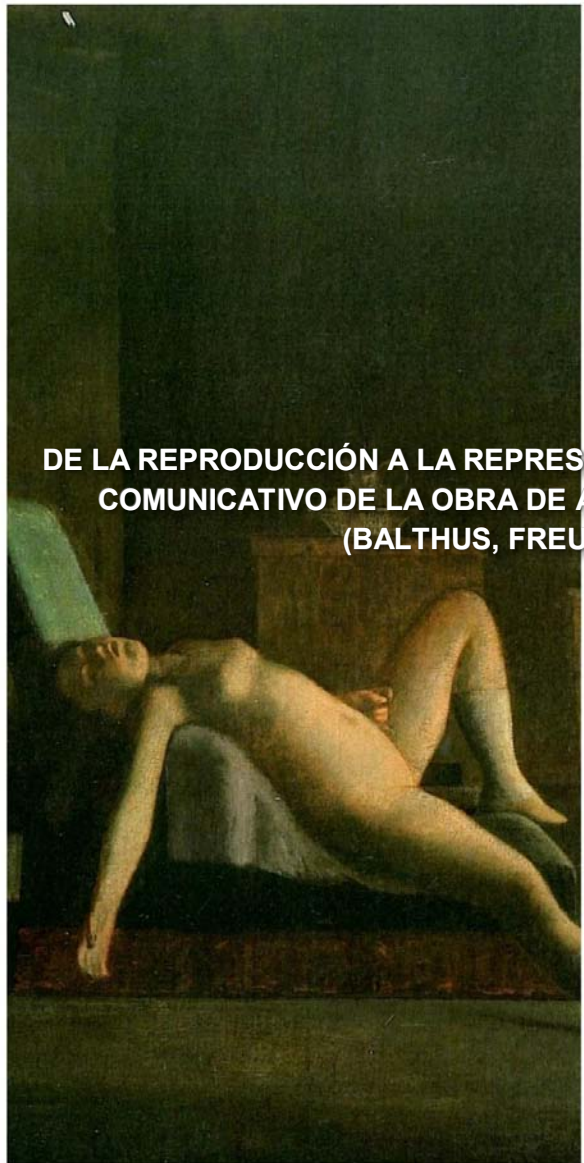
Al posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, al Consejo Nacional en Ciencia y Tecnología, al Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación y al Centro de Estudios Políticos de la FCPyS.

Todos los compañeros y ahora entrañables amigos del posgrado: Mariana, Rebeca, Laura, Edna, Marifer, Blanca, Lorena, Aurora, Jeanine, Andy, Ada, Jennie, Mar, Delia, Luz María, George, César, Roydeen, Sergio, Isaac, Edgar. Gracias por su cariño.

A mi familia, que siempre me apoya y soporta: Chela, Isra, Ari y Jorge. Sin duda alguna, ustedes son los pilares de mi vida, los que me brindan seguridad y amor incondicional.

A Paola, que con su caos hace que mis días dejen de ser monótonos y sin sentido. Llenándome de motivos para seguir adelante.

A mis amigos entrañables: Oscar, Juan Carlos, Angela, Julieta, Aline y Norma. Son los responsables de colmar mi existencia de alegría y momentos inolvidables.



**DE LA REPRODUCCIÓN A LA REPRESENTACIÓN: EL PAPEL TESTIMONIAL Y COMUNICATIVO DE LA OBRA DE ARTE ERÓTICA CONTEMPORÁNEA (BALTHUS, FREUD Y YUSKAVAGE)**



# Esquema

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1. Teoría de la Representación en la imagen visual</b>	10
1.1. De la reproducción a la representación visual	15
1.1.1. ¿Qué es la representación?	19
1.1.2. Morfología de la representación	38
Características	39
Funciones	52
1.2. La mimesis en la representación visual	58
1.2.1. Génesis de la mimesis	62
1.2.2. La triple mimesis en la imagen	70
Mimesis 1	75
Mimesis 2	79
Mimesis 3	82
1.3. La visión de mundo en la representación visual	86
1.3.1. Símbolo como mediación	89
1.3.2. Acción simbólica	95
1.3.3. Lógica imaginaria en la representación visual	105
Conclusión	114
Fuentes	116
<b>Capítulo 2. El arte como proceso comunicativo</b>	118
2.1. Esbozo para la definición de obra de arte	125
2.1.1. Rasgos de la obra de arte	130
2.1.2. Funciones de la obra de arte	134
2.1.3. Elaboración del concepto	150
2.2. La dinámica del juego en la obra de arte	161
2.3. La obra de arte: experiencia viva y comunicativa	169
Conclusión	182
Fuentes	183
<b>Capítulo 3. El papel testimonial de la obra de arte: Un recorrido erótico contemporáneo</b>	186
3.1. Importancia de la historicidad en la interpretación	190
3.2. El realismo en el arte contemporáneo	208
3.2.1. Concepto de realismo	210
3.2.2. Realismo en el arte contemporáneo	214
3.3. Representación erótica en el arte contemporáneo	234
3.3.1. Eros vs. Porno	237
3.3.2. Sus manifestaciones	249

3.4. El universo simbólico de Balthus, Freud y Yuskavage	285
3.4.1. Balthasar Klossowski de Rola (1908-2001)	288
3.4.2. Lucian Freud (1922-2011)	317
3.4.3 Lisa Yuskavage (1962 - )	349
Conclusión	368
Fuentes	375

---

<b>Capítulo 4. Estudio hermenéutico: Balthus, Freud y Yuskavage</b>	<b>379</b>
---	------------

4.1. Motivos y coincidencias	382
4.2. Diseño metodológico	399
4.3. Análisis del corpus	405
4.3.1. The Room (1952-54)	405
4.3.2. Benefits Supervisor Sleeping (1995)	461
4.3.3. Triptych (2011)	501
Conclusión	549
Fuentes	557

<b>Conclusiones Finales</b>	<b>561</b>
-----------------------------	------------

<b>Fuentes</b>	<b>570</b>
----------------	------------

# Introducción

---

La función del artista es evocar la experiencia del reconocimiento expresivo: mostrarle al espectador lo que él sabe, pero no sabe que sabe  
**Gottfried Helnwein**

La comunicación es un rasgo intrínseco del ser humano, no podemos existir sin comunicar, no sólo a través del lenguaje, sino también con otras herramientas como son la religión, el mito y por supuesto el arte. Estas expresiones nos permiten mediar con la realidad y comprenderla. Por lo que no hay una realidad única y objetiva. La experiencia de vida es intersubjetiva.

En el arte hay un exceso de sentido, siempre hay algo más profundo y complejo que va más allá de lo representado. Nunca hay creaciones idénticas, son únicas e irrepetibles, se convierten en relatos visuales y portadoras de una realidad, una conexión entre el espectador y el mundo que la obra encierra. Se hace un proceso de comunicación integral. La obra de arte pone en escena una realidad, se crea un juego donde el espectador y la imagen se retroalimentan y ponen en marcha al símbolo como mediador del significado, es un devenir constante ya que somos seres simbólicos al estar insertos en la cultura, la cual es un sistema entrelazado de símbolos. No hay límites para lo que puede contener un símbolo.

El modo de ser de la obra de arte es la mimesis (entendida desde el concepto del teórico francés Paul Ricoeur<sup>1</sup>) ya que de una reproducción se llega a una representación, a una construcción simbólica acerca del mundo, un mundo en sí mismo, donde la obra se percibe como una creación autónoma con un referente.

No es una mera imitación, está codificada culturalmente, no se queda en el nivel de semejanza y para poder interpretarla debemos conocer los códigos que porta. La imagen no remite directamente a lo que pareciera en esencia representa sino que hay un incremento de ser, se hace un trabajo simbólico con la realidad: “el mundo que miramos es un mundo que nos ve. Nuestra experiencia humana y social se juega en un ver y ser

---

<sup>1</sup> Vid. Paul Ricoeur (2000) *Tiempo y Narración I*. Siglo XXI. México. pp.113-161

mirado<sup>2</sup>. El arte deja lo documental para fomentar la imaginación, y mientras más imaginativa una obra, mayor su profundidad y el encuentro entre tradiciones.

Usualmente las investigaciones que versan sobre obras de arte se asocian a disertaciones de corte estético o histórico. De ahí el interés por hacer un estudio diferente acerca de estas expresiones culturales, abordarla desde la disciplina comunicativa. En específico, se tiene interés sobre la pintura occidental contemporánea, por lo que se ha integrado un corpus con tres artistas de este periodo: Balthasar Klossowski de Rola (París, 1908-2001), Lucian Freud (Berlín, 1922-2011) y Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962-). Se analizará un cuadro de cada uno de ellos: *La habitación* (1952-1954), *Inspectora de la seguridad social durmiendo* (1995) y *Tríptico* (2011).

La principal razón de escogerlos es porque sus obras tienen dos ejes en común: el estilo realista y que abordan el tema del erotismo. Sobre la primera característica se puede decir que fundamenta a la presente investigación, ya que se pretende dejar en claro que las imágenes (en particular las relacionadas con el ámbito del arte occidental contemporáneo) son representaciones y no reproducciones. Se busca dar más argumentos para dejar atrás la idea de que imitan o reflejan la realidad pasivamente, ellas en sí mismas son una realidad, además de que son mediadores con el mundo, con los otros y nosotros mismos. Cada obra conlleva un proceso de abstracción y selección de elementos de la realidad, no son transcripciones fidedignas.

Se ha optado por la temática erótica, debido a que esta expresión –al igual que el arte- ha acompañado desde sus inicios a la humanidad (aunque no se les designara como tal). El concepto de erotismo está en continua construcción y adaptación. Se va transformando culturalmente, debido a que su naturaleza es dual: social e individual. Cada persona determina lo que es erótico para sí mismo, pero a su vez hay ciertas convenciones que nos brindan ideas sobre cómo identificarlo. El erotismo tiene una intensa carga simbólica, debido a que contiene un sinnúmero de elementos y significados relacionados con la sexualidad, la imaginación, el placer, el deseo, el amor, la satisfacción, el cuerpo, etc. Actualmente hay una fuerte sexualización en muchos ámbitos y expresiones de la vida cotidiana, como puede ser el cine, la publicidad, programas de televisión, redes sociales, revistas, etc. Por lo que resultará muy interesante ver de qué manera, este tema se

---

<sup>2</sup> Diego Lizarrarazo Arias (2007). *Semántica de las imágenes*. Siglo XXI. México. p. 11



aborda dentro del rubro artístico. Y no sólo en una época en particular, sino que los pintores están separados entre sí temporalmente, así que se podrá exponer la evolución y propuesta erótica de cada uno de ellos.

Se tiene como un primer cimiento teórico la noción de que las obras de arte son proposiciones ónticas al desplegar un convite de mundo, un enunciado de la realidad. Ricoeur<sup>3</sup> apoya esto al decir que en discurso poético hay la creación de nuevo sentido, constituido del poder de los impulsos que persiguen nuestras fantasías, el de las formas imaginarias que encienden la imaginación y se orientan hacia la naturaleza simbólica.

Al ajustar la obra de arte en la perspectiva de la comunicación se busca exponer a la obra como un sistema de signos y la manera en que se constituye. Para de esta forma transmitir un significado y tener efectos en los espectadores: estéticos, psicológicos, sociales, etc. Es a fin de cuentas un mensaje que necesita ser revelado, que implica significación. Además de ser portadora de un cúmulo de valores que reflejan el horizonte del autor y del contexto donde fue creada: “el punto de vista de la comunicación nunca intentará decir si una obra de arte es bella, sin embargo, dirá cómo y porqué esa obra puede querer producir un efecto [...] no tratará de explicar lo que quería decir el artista sino más bien cómo la obra dice aquello que dice”<sup>4</sup>. La obra se convierte en un ente independiente susceptible de reinterpretarse y reinventarse pero que guarda su esencia, su sentido que adquirió al ser instaurada.

Así que teórica y metodológicamente se preferirá un modelo hermenéutico. La hermenéutica es el arte de la interpretación, es el conjunto de conocimientos que hacen a los signos revelar su significado. Es un concepto activo que plantea la problemática de comunicar y comprender. A través de la hermenéutica profunda los investigadores han podido conocer un número amplio de acciones de grupos en particular y contextualizarlas, con base en las razones que tengan sus miembros para interpretar los mensajes.

Hay que entender el arte como un fenómeno cultural factible de ser estudiado desde las teorías de la comunicación, y en el caso de esta investigación, desde la hermenéutica que

---

<sup>3</sup> Paul Ricoeur (1995). *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. México. p.76

<sup>4</sup> Omar Calabrese (2009). *El arte y la comunicación en Comunicación del arte y desde el arte*. Cynthia Pech y Vivian Romeu (2009) México. UACM. p. 12.

permitirá tener una mejor comprensión del significado. Es no reducirse a los fines estéticos y de producción de obras sino entrar al ejercicio de la significación: “una teoría del arte sobre una base comunicacional debe servir para explicar el arte a partir de dar cuenta de cómo están contruidos sus objetos para crear un sentido, manifestar efectos estéticos, ser portadores de valores”<sup>5</sup>. Es revisar el mensaje como esta interfaz que permite a los individuos conocer más del mundo que presenta la obra, del que viven y del que habita dentro de ellos. Hay que recordar que el erotismo es también un proceso cognitivo.

El aparato crítico se fundamentará en las aportaciones de simpatizantes de la llamada hermenéutica instaurativa<sup>6</sup>, sobresalen los nombres de Ernst Cassirer, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur y Gilbert Durand. Quienes brindan las claves para conformar las categorías centrales del análisis, como son símbolo, mimesis e historicidad. También habrá apoyo de otros teóricos, como Wilhem Dilthey, Ernst Gombrich, Clifford Geertz y Martin Heidegger, quienes en sus diferentes trabajos hacen contribuciones notables – cada uno a su manera- sobre el fenómeno de la comprensión y la adquisición del significado.

Se escogió este basamento teórico debido a que brindan un nicho idóneo para el desarrollo de la investigación: A través de la hermenéutica se podrá observar cómo la realidad expuesta en las obras es una construcción simbólica que establece un mundo, y que se convierte en una interfaz con el individuo que las contempla. Para esto se explicitarán las categorías sobre las cuales se trabajará en la investigación para no caer en universalismos, se pondrá en evidencia el horizonte epistemológico que precede. No habrá generalizaciones ya que el símbolo es inagotable en significado y la interpretación nunca termina. Se busca tener una coherencia lógica interna.

Siempre que realizamos una interpretación o queremos comprender algo, estamos en diálogo con la otredad, no sólo en el sentido de diferencia, sino también de una brecha espacio temporal, como el caso del corpus que atraviesa varias décadas, lugares y cosmovisiones. De ahí la pertinencia de hacer una investigación de corte hermenéutico y tener una mejor herramienta teórico-metodológica que permita un adecuado acercamiento

---

<sup>5</sup> Cynthia Pech y V. Romeu (2009). *Comunicación del arte y desde el arte*. México UACM. p. 9.

<sup>6</sup> Vid. Gilbert Durand (2007) *La imaginación simbólica*. Amorrortu. Buenos Aires. pp. 68-123.

a los objetos de estudio. El lente hermenéutico aglutina todos estos aspectos sociohistóricos y simbólicos, es decir, presentifica pues acorta la distancia que nos separa de algún fenómeno: “Cada proceso hermenéutico de comprensión e interpretación permite al hombre tener en el presente toda la historia de la humanidad, porque la conciencia histórica supone la comprensión del *otro*. Ya que es un saber colectivo acumulado mediante simbolizaciones a partir de interpretaciones realizadas durante generaciones que permite alcanzar un objetivo”<sup>7</sup>. El tiempo introduce un puente entre obra e intérprete pero también fija la distancia entre ambos. Y esto sólo es posible gracias a la historicidad, a la conciencia de que no partimos al interpretar de un punto cero o absoluto, sino que siempre estamos moviéndonos en lo histórico.

Es con este conjunto de ideas donde se percibe la finalidad de este proyecto: llevar el arte a términos más accesibles, no dejarlo en la dimensión de alta cultura sino hacerlo más entendible, extraerlo de la filosofía y acercarlo más al fenómeno comunicacional ya que no deja de ser un producto, un relato visual que actúa como vehículo entre el individuo y la realidad: “nos representamos la realidad mediante imágenes, de manera que hay una correspondencia entre los elementos de la realidad y las representaciones de éstos por medio de imágenes [...] la relación entre imagen y realidad es más bien estructural no de semejanza”<sup>8</sup>. Lo que se va reproduciendo es el concepto utilizando modelos de la realidad que nos sean conocidos: que pueden ir desde elementos isomórficos hasta elementos no figurativos que traigan la idea de lo que se ha representado: colores, texturas, tonos, etc. La forma se altera en función de la necesidad de representación, va más allá de la experiencia visual.

Debido a este énfasis en la estructura se utilizará un instrumento metodológico inédito, que fusione la triple mimesis<sup>9</sup> de Paul Ricoeur y la propuesta hermenéutica de Julio Amador Bech<sup>10</sup>. Esta herramienta está integrada por nueve niveles que nos permitirán

---

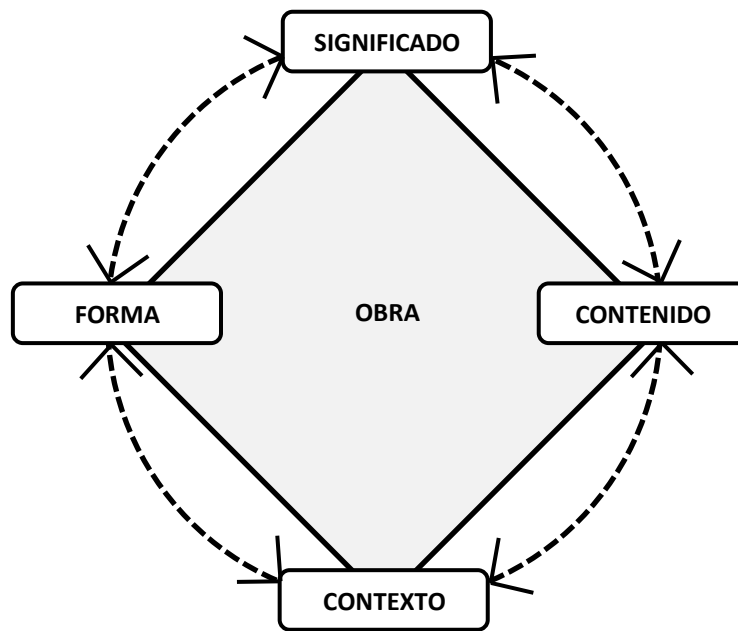
<sup>7</sup> Rosa María Lince Campillo. *La hermenéutica indispensable para la acción dialógico política*. En Rosa Ma. Lince Campillo, Julio Amador Bech. Coord. (2012) *Horizontes de interpretación. La hermenéutica y las ciencias sociales*. Tomo 1. UNAM. México. p. 60.

<sup>8</sup> Fernando Zamora Águila (2007). *Filosofía de la imagen*. México. UNAM-ENAP p. 308

<sup>9</sup> La triple mimesis es un bastidor para que la representación -llámese texto, imagen, dramatización, etc.- pueda desarrollarse y establezca un nexo dinámico y creador con un espectador, es un proceso de comunicación vivo donde hay un entramado de dimensiones: pragmática, semiótica y semántica. Vid. Vid. Paul Ricoeur (2000) *Tiempo y Narración I*. Op.cit. pp.113-146.

<sup>10</sup> Vid. Julio Amador Bech (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. UNAM. México. pp. 11-165.

abordar las dimensiones formal, simbólica y narrativa. Pero a su vez situar la representación de manera pragmática, semiótica y semánticamente. Esto tendrá como objetivo una comprensión más adecuada de las imágenes seleccionadas y develar significados que vayan acorde a los fines de la investigación: “En la interpretación de una obra, lo que necesitamos es imaginar una red de conexiones entre los niveles dando lugar a combinaciones posibles, insospechadas a las que basta con referirse para que cobren vida, apareciendo en la superficie de un modo tan evidente que sorprende no haberlas visto antes”<sup>11</sup>. Toda representación es polisémica –al igual que nosotros- así que debe existir una acotación sobre los límites de la interpretación, así como hacer explícitos los prejuicios que nos anteceden. La obra de arte es una unidad indisoluble donde se integran y articulan –continuamente- forma, contenido y contexto. Esto es, se va resemantizando a lo largo del tiempo.



Se reitera que el problema central de este texto es la definición o situación de la obra de arte, como un fenómeno comunicativo y testimonial. Por lo que la pregunta de investigación que se ha establecido es: ¿Qué características tiene la obra de arte erótica occidental contemporánea, para considerarla más allá de una mera reproducción de la realidad; y concebirla como una representación autónoma, con un carácter testimonial y comunicativo fundamental?

<sup>11</sup> Rosa María Lince Campillo. *La hermenéutica indispensable para la acción dialógico política*. Op.cit. p. 84.

Esta pregunta se articula con la siguiente hipótesis: La obra de arte erótica occidental contemporánea no es una reproducción de la realidad, en la medida que representa y hace una reconstrucción de un extracto de mundo. Funge como una mediación simbólica del ser humano. Le permite conocer y evidenciar su entorno. Es un testimonio que comunica una serie de tradiciones, que van descubriéndose en cada interpretación. Está inserta en un contexto que le otorga coherencia y permite que el espectador comprenda su significado. Es un proceso comunicativo fundamental.

El esquema de trabajo se conforma de cuatro capítulos, tiene un aspecto de embudo: va de lo general hacia lo particular, los marcos de acción son teórico, metodológico, contextual y explicativo, están debidamente articulados, esto es, cada capítulo lleva al siguiente, no hay un apartado aislado que no se conecte con los demás, sino que llevan una lógica interna. La siguiente ilustración resume la estructura de la investigación:



El primero es el marco epistemológico, teniendo como sostenes paradigmáticos la teoría de la representación y la mimesis. El objetivo general de este apartado es explicar los procesos de representación y reproducción en las imágenes visuales, cómo se relacionan y se diferencian, los cuales brindan una visión de mundo y se ven mediados por el pensamiento simbólico y el habitus. Se dará un adelanto sobre el instrumento metodológico, el cual –como ya se mencionó– tiene como principal influencia la triple

mímesis de Paul Ricoeur. Además se tocará la lógica imaginaria que está presente en toda obra de arte, o lo que es lo mismo, el estilo. Pues es la punta de lanza para adentrarse en el mundo de cada artista –y obra- del corpus. Se puede decir que este capítulo es el esqueleto de la investigación, da los cimientos para el resto del estudio. Se manejarán tesis de: Gombrich, Aristóteles, Valerio Bozal, Gadamer, Cassirer, Geertz, Durand, Amador Bech y Ricoeur.

El segundo capítulo va acotando terreno: De las representaciones visuales, pasamos a la definición de la obra de arte, no en un afán absolutista, sino presentar el concepto a utilizar dentro del análisis. Se resaltarán funciones como la social, cognitiva y simbólica; las cuales dan pie a concebir el papel testimonial de la obra. Es aquí donde entra el rol comunicativo, para esto se explica la dinámica del juego que existe en una representación, y cómo esta experiencia se convierte en un diálogo interactivo. Se dará una propuesta sobre un modelo de comunicación que ilustre la complejidad de este acto. El objetivo general es desarrollar cómo el arte es un proceso vivo de comunicación, el cual también sigue un ciclo para poder transmitir su mensaje a través de la obra artística. Los principales autores que se manejarán son: Coomaraswamy, Gadamer, Tatarkiewickz, González Valerio, Jauss y Heidegger.

Estos dos primeros capítulos son el andamiaje teórico-metodológico, de ahí se pasará a una reconstrucción sociohistórica de la temática y especificidad de la investigación. El tercer capítulo es denso y se divide en cuatro secciones: Inicia con una exposición sobre la historicidad, es decir, cómo una obra se mueve espacio-temporalmente, y que somos seres históricos, insertos en una tradición, lo cual nos da una guía de interpretación. Más adelante, se ahondará en el estilo del realismo y la representación erótica dentro del arte contemporáneo. Se comenzará por definir lo que es realismo, de qué manera incluye una abstracción y selección de la realidad –lo cual lo aleja de una mera reproducción- y posteriormente se hará mención del auge de este estilo a mediados del siglo XIX, y la manera en que la fotografía transformó la representación del mundo. Después se pasará a la discusión sobre el erotismo, su diferencia con la pornografía y sus principales manifestaciones desde inicios del siglo XX hasta la actualidad. Ya con estos conceptos bien claros, es que se profundizará en el universo simbólico de cada autor seleccionado. No es una mera biografía de Balthus, Freud y Yuskavage, sino que se muestran aquellas condiciones de vida que han determinado su oficio y creaciones. Se hablará sobre sus

posibles influencias, situaciones, experiencias y personajes relevantes dentro de su existencia. Las aportaciones teóricas de Dilthey, Alcina Franch, Worringer y Gadamer serán fundamentales.

Finalmente, en el cuarto capítulo se llegará a la aplicación de todos los conocimientos planteados. Este último apartado es el análisis hermenéutico de las tres obras de cada pintor del corpus. Se abre con una explicación sobre los motivos que se tuvieron para escoger a esos artistas y las coincidencias que se hallaron en sus respectivos mundos de vida. Después se hablará sobre la estructura del instrumento metodológico: sus niveles de estudio, categorías y unidades de análisis, además de una breve descripción de las pinturas, lo cual llevará a la principal aportación de esta investigación: el análisis detallado de cada cuadro que tiene como objetivo una reinterpretación y comprensión de significado. Además de observar la manera en que se aborda el erotismo por cada uno de ellos, su propuesta sobre el tema y qué testimonio brindan.

Ojalá los lectores encuentren algo de su interés en el texto y puedan observar la obra de arte desde otra perspectiva, ver esa condición comunicativa que le es intrínseca y reparar en que esas representaciones hablan sobre un mundo posible y sobre una posibilidad de orientarse dentro de él, asimismo nos permiten descubrir aspectos sobre nuestra realidad y nosotros mismos. El giro hermenéutico permite traducir esa relectura que hace la obra artística sobre aspectos del mundo. Además que cada interpretación, aporta nuevo conocimiento al proceso de comprensión.

A grandes rasgos, se pretende exaltar la condición ontológica de los seres humanos de interpretar y crear mediaciones para entender e interactuar con su entorno.

# Capítulo 1

## Teoría de la representación en la imagen visual

---

El alma jamás piensa sin una imagen  
**Aristóteles**

Al tener frente a nosotros una fotografía, una pintura o una imagen proyectada en cualquier tipo de pantalla: televisión, cine, teléfono celular, etc., se presenta un proceso de recepción e identificación inmediato. Ya sea que reconozcamos lo que estamos observando o sencillamente comencemos a tratar de interpretarlo de acuerdo con nuestros conocimientos y experiencias. Se hace una relación entre lo observado y algo que nos sea familiar.

Una imagen entonces ¿nos presenta la realidad? ¿La copia íntegramente? ¿La deforma? ¿Nada más expone rasgos de la misma? Todas estas preguntas llevan al dilema de la representación, que más que filosófico es una cuestión de la comunicación, de la manera en que figuramos la realidad y la hacemos más accesible para nosotros y los seres que nos rodean, y más desde la aparición de la fotografía y posteriormente con los hermanos Lumiere y el cine, la imagen empezó a tener mucha más presencia<sup>12</sup>.

En la época actual (inicios del siglo XXI) hay un apogeo creciente de la comunicación a través de imágenes en los entornos mundiales (combinado con los recursos textuales). Ejemplo: el boom publicitario, la fotografía digital, la tecnología *touch* -que es básicamente visual-, las nuevas aulas multimedia, el poder de plataformas como *YouTube* que están construyendo una memoria audiovisual sin precedentes, los nuevos videoblogs tan populares entre nuevas generaciones que permiten la fijación del mensaje a través de una integración de las diferentes modalidades: visual, escrita, audiovisual. La mejor muestra de este fenómeno son las redes sociales como *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr*, etc.;

---

<sup>12</sup> Esto sin un sentido demeritorio hacia el lenguaje escrito; se habla desde la perspectiva de lo que Regis Debray llamó *videosfera*. Donde la sociedad se sumerge en la producción caótica de imágenes y por lo tanto en un consumo -muchas veces- no reflexionado de las mismas. El lenguaje escrito no perderá nunca su vigencia, lo mismo la imagen. Son formas simbólicas que acompañan nuestra existencia y permiten interactuar con el mundo, y entre ellas hay un vínculo inexorable y recíproco. Vid. Michel Melot (2010) *Breve historia de la imagen*. Siruela. Madrid. pp. 91-107.



donde imagen, texto, audio, video se acoplan en la interfaz y en los mensajes que ahí se desarrollan. Es una transición, una etapa de cambios donde la comunicación va evolucionando y yendo al ritmo cultural y tecnológico.

Pero esto deja sin resolver si la imagen se transforma en la realidad misma o solamente es portadora de atributos que nos llevan a su identificación. Filósofos griegos como Platón y Aristóteles fueron los primeros en poner la cuestión sobre la mesa. Actualmente sigue el debate en boga y es una problemática inacabada que día a día tiene más contribuciones de estudiosos sobre el tema.

Uno de ellos fue el pintor belga René Magritte quien con su cuadro realizado en 1929: *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)* sentó las bases sobre la problemática que existe en la representación, las imágenes y las palabras. La pintura muestra una pipa, pero entonces ¿Por qué el título nos dice que no lo es? ¿Es acaso una broma? ¿Un acertijo a resolver? ¿O solamente un insulto a nuestra inteligencia? Ante nuestros ojos vemos una pipa, pero lo que se nos escapa es que en realidad no es la pipa en sí, no estamos ante el objeto fehaciente, sino ante una representación, con nuestro pensamiento, con el simbolismo que conlleva y razonamiento, conformamos la imagen al darle el significado que tiene realmente, es decir, nosotros la hacemos pipa, nuestra pipa. Se convierte en un objeto con propia personalidad por eso bien reza el epígrafe del cuadro: esto no es una pipa. Foucault lo confirma al decir que: “No busquéis allá arriba una verdadera pipa; aquello es su sueño; pero el dibujo que está aquí en el cuadro firme y rigurosamente trazado, ese dibujo es el que hay que tener por verdad manifiesta”<sup>13</sup>.



*La traición de las imágenes* (1929)  
René Magritte

Las imágenes (al igual que otras formas simbólicas como el lenguaje) se convierten en universos de representación: No son la cosa misma que muestran. Tienen una lógica interna particular que las conforma como imágenes y sobre todo como portadoras de sentido. Por lo tanto, no son copias, son creaciones autónomas e independientes, y somos nosotros -los intérpretes de la imagen- los que dotamos de referencia y significado

<sup>13</sup> Michel Foucault (1981). *Esto no es una pipa*. Anagrama. Barcelona. p. 27.

La forma en apariencia podrá ser la misma que una pipa, pero no es la pipa en realidad, además que cabe recordar que el contenido es dinámico y puede ir variando. Hay un grado de transformación continuo. La representación es flexible. La pipa en cierto contexto sirve para simbolizar el sanitario de caballeros, en otro escenario tiene un significado de éxito y masculinidad, en otro de sabiduría e intelectualismo.

En el capítulo se busca explicar el proceso de representación en la imagen<sup>14</sup>, diferenciarlo de la reproducción, pero también observar cómo se relacionan. Ya que para que exista una representación debe haber rasgos que nos remitan aunque sea vagamente a aquello que se evoca o que nosotros creemos que está ahí presente. Porque muchas veces, como en la pintura abstracta no hay una similitud patente pero nosotros de acuerdo con nuestro bagaje o ciertas impresiones que nos brinde el cuadro es cuando le damos el carácter representativo. Lo mismo pasa con la danza o la pantomima.

Es un recorrido teórico sobre la cuestión de la representación, en específico la visual, es un capítulo transdisciplinario que se constituye con aportes de: teoría de la comunicación, filosofía, sociología, teoría del arte y hermenéutica. Esto debido a que la investigación se suscribe al campo de conocimiento “comunicación y cultura”. La cultura<sup>15</sup> siempre está presente en los procesos de comunicación: Es la mediación del ser humano con su medio, además de ser un tejido de símbolos, una condición de la existencia humana. Y la comunicación es un fenómeno heterogéneo que integra diversas disciplinas en su estudio, por lo que la presente tesis está estructurada desde este mismo enfoque. No es llegar a ser universalista o perderse en un abanico de perspectivas, sino tratar de hacer un fino tejido que permita desarrollar la problemática de la representación en la imagen.

No se pretende llegar a un eclecticismo desarticulado, o confundirse en distintas categorías: Cada uno de los autores elegidos -aunque son de distinto nivel y disciplina- van aportando elementos teóricos fundamentales, que se desglosan y reflexionan con sumo cuidado a lo largo de todo el capítulo para llegar a conclusiones personales que

---

<sup>14</sup> Para los fines de la presente investigación, se acota el concepto de imagen, a su acepción visual. No se abordan otras clasificaciones, como: mental, táctil, sonora, gustativa, olfativa, discursiva. Vid. Fernando Zamora (2007) *Filosofía de la imagen*. UNAM. México. p. 145.

<sup>15</sup> Se entiende cultura desde este concepto: “Estructuras de significación socialmente establecidas” Clifford Geertz (2005) *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona. p. 26.

permitan sentar las bases para los siguientes capítulos de la tesis, en específico para cuando se llegue al análisis del corpus seleccionado: las imágenes de cada pintor.

El primer apartado abordará la problemática reproducción-representación, revisar cómo la reproducción es una parte de la imagen pero no el todo. No es una mera copia de la realidad pero tampoco un falseamiento de la misma. Se desglosarán las características del proceso de representación y sus funciones. El marco teórico que será el eje para desarrollar esta sección está a cargo de Gombrich, Goodman, Foucault.

En el segundo apartado se aborda el fenómeno de la mimesis y su relación con la representación, para posteriormente hablar de la triple mimesis; que es un proceso de integración de sentido que se da en la imagen; a partir de tres fases: Que comprenden al autor, lector y a la propia obra. La mimesis uno es la fase de precomprensión, tiene un sentido pragmático, se reconoce por experiencias previas, por empatía, lo que está plasmado en la imagen; en la mimesis dos se despliega la estructura de lo representado, tiene un carácter semiótico; por último en la mimesis tres hay una reconfiguración del mundo de la imagen con el mundo del espectador. Es una fusión de perspectivas, que por lo tanto enriquece el significado de la representación -se podría definir como interpretación de interpretaciones-. El aparato crítico a utilizar será: Aristóteles, Ricoeur, Gadamer y González Valerio.

Ya sentadas las bases sobre la representación y la triple mimesis, se entrará de lleno a lo que está implícito en estos procesos: el pensamiento simbólico, el cual es la manera en que las representaciones sean mediadoras con la realidad que vivimos. Y es cuando la imagen pasa a ser una forma simbólica que interviene en la relación ser humano-mundo. Los autores a utilizar son: Cassirer, Durand, Jung, Bourdieu y Thompson.

En el desarrollo del tercer apartado, la hipótesis central es que los seres humanos no abordamos la realidad de manera inmediata sino que requerimos de estas conciliaciones para aproximarnos y establecer sentido, el cual varía de acuerdo a la cultura de la cual se esté hablando. En este caso es la cultura occidental a partir del siglo XX, ya que los autores que se abordan están inscritos en este periodo histórico.

Es así como estas formas simbólicas se relacionan con una visión de mundo, la cual es específica y concreta -no es la misma para cada grupo social-. Ayuda a develar el significado, y es una guía para moverse en las diferentes dimensiones sociales. En esta cosmovisión interviene el habitus, que en pocas palabras puede definirse como el conjunto de prácticas, conductas, significados, estilos de vida que un grupo de personas con entorno social similar tienden a compartir; se crean cánones que se ven reflejados en las diferentes representaciones<sup>16</sup>.

Al mismo tiempo el símbolo se conforma de arquetipos, que son símbolos ancestrales, que están insertos en un imaginario colectivo -el cual es variable acorde a la cultura, tradición y momento histórico (para la presente investigación es un enfoque occidental)- pero aunque haya esta variabilidad histórico-cultural, los arquetipos son patrones que se van repitiendo a lo largo de las diferentes épocas. Esta categoría de corte psicoanalítico se utiliza debido a su importancia cultural y estética, ya que a lo largo de la creación artística de la Humanidad se ha observado la repetición de arquetipos, los cuales varían en forma, significado y uso; y se pretende ver si en el corpus hay un arquetipo que utilicen los tres autores.

Por último se planteará la cuestión de la especificidad de representación en la imagen pictórica, los cánones que varían de acuerdo con la cultura donde se crea la obra. Esto a través de la categoría de estilo, la cual es una lógica imaginaria que engloba particularidades de una época, artista, movimiento. Autores como Gombrich, Amador Bech y Schapiro Meyer apoyarán las premisas expuestas.

Es importante resaltar este aspecto: El de la especificidad cultural. La investigación se centra en el arte contemporáneo; con un enfoque netamente occidental<sup>17</sup>, por lo que las

---

<sup>16</sup> Infra apartado 1.3.2. Acción simbólica.

<sup>17</sup> Existe un amplio debate, si es posible hacer una diferencia entre Occidente y Oriente. Sobre todo en el presente siglo (XXI), donde la globalización es un fenómeno que une a las naciones, rompe simbólicamente fronteras. Aproxima a las diferentes poblaciones, a través de elementos como el sistema económico, los medios de comunicación. Respecto a este último, muchos autores coinciden en que la línea entre Occidente y Oriente se diluyen bastante. Ejemplo: Las nuevas tecnologías como Internet, y plataformas como *YouTube*, donde productos mediáticos comparten innumerables elementos culturales; uno de ellos el video de *Gangnam Style*, del músico surcoreano, Park Jae-sang, mejor conocido como Psy. La postura adoptada en la investigación, es tener presente esta brecha cultural y sociohistórica. Sobre todo porque se hará un análisis del

categorías seleccionadas para la interpretación van dirigidas hacia esa tradición y visión de mundo. Hay que recordar que la temática de las imágenes es el erotismo, el cual es totalmente diferente en cada sociedad; por lo que hay que abordarlo de manera particular y desde el horizonte histórico-cultural que le atañe.

Al finalizar el capítulo se podrá observar que la representación es más que un proceso de reproducción gracias a que está integrada por el pensamiento simbólico, el cual implica una visión del mundo que deja como resultado una triple mimesis en la imagen artística: Que encierra el mundo del autor, de la obra y del espectador. Las representaciones son formas simbólicas, revestidas de complejidad y un sentido profundo.

## 1.1. De la reproducción a la representación visual

---

Una imagen tiene como sustento la reproducción. Debido a que la mayor parte de las veces tiene un referente, refleja la realidad; pero también es una representación, ya que no es la realidad en sí misma, además que solamente expone aspectos, la aísla de acuerdo con la visión del creador. Entonces ¿es una o la otra? ¿O ambas a la vez? El binomio reproducción-representación es sumamente complejo y lo divide una línea imperceptible que a veces llega a confundir cuál es el término más adecuado para hablar de una obra, sobre todo en el ámbito visual<sup>18</sup>. Ya que se tiene la creencia que la fotografía o el arte imitan a la naturaleza, hacen copias de lo que nos rodea.

---

contexto de cada autor del corpus, y los tres pertenecen al rubro occidental. Se adopta este horizonte epistemológico para una mejor comprensión y rigor conceptual.

<sup>18</sup> En la presente investigación se utilizará el término “representación” en vez de “imagen” para referirse a la obra de arte, debido a que se considera una expresión más adecuada para los fines que se persiguen. Una representación –como se podrá ver a lo largo del capítulo- conlleva una recreación, es decir, hay la manifestación de todo un concepto y cúmulo de significados, es traer a la vista del espectador una realidad; donde se puede interactuar y enriquecerla con nuevas interpretaciones y sentido. Es todo un mundo que se despliega ante la mirada; y es aquí donde se pone en acción la mimesis que hace participar a espectador, autor y obra (que también será desarrollada más adelante). El término representación es más amplio y engloba lo que son las imágenes: fijas, tridimensionales, mentales, sonoras, en movimiento, etc. Además de las manifestaciones artísticas como: pintura, danza, teatro, etc. De ahí la elección para utilizarla como categoría básica de estudio. En una representación podemos encontrar un testimonio, la nueva interpretación de determinado tema, una visión de mundo –que se basa en cánones de producción y códigos colectivos. Vid. Ananda Coomaraswamy (1983) *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Ediciones de la Tradición Unánime. Barcelona. pp. 17-41.

Pero la representación va más allá de una mera imitación de la realidad: Es una compleja red donde convergen relaciones históricas, simbólicas, culturales. Las representaciones están inmersas en lo social. No pueden verse como duplicados, debido a que siempre están influidas por el contexto. Son específicas y únicas ya que las lógicas de producción de sentido y composición en una imagen son heterogéneas, no hay una generalidad al momento de crear una obra visual; además de necesitar de una legitimación<sup>19</sup> que concrete el significado.

Las representaciones tienen un doble eje: presentan y construyen. Esto es que evidencian lo ausente y fundan una mirada. Hacen visible extractos de realidad y producen efectos al estar dotadas de significado. Al observar una pintura o una imagen de cualquier índole acomete una escena, traemos algo ante nosotros: un árbol, una guerra, un beso, una tertulia, un amanecer. Esta evocación necesita de un reconocimiento que es posible gracias al bagaje cultural que llevamos a cuestas. Para poder descifrar las imágenes se recurre a las experiencias y el entorno. Ej. Al mirar el cuadro *La noche estrellada* del holandés Vincent Van Gogh, éste deja de ser solamente la visión nocturna desde la ventana del cuarto del sanatorio de Saint-Rémy-de-Provence en Francia, sino que pasa a ser una noche en la cual nosotros hemos estado, tal vez en nuestra infancia, tal vez el día anterior, tal vez alguna que hemos creado en nuestra imaginación como idílica.

Lo importante es que las representaciones producen configuraciones múltiples donde se percibe, se construye y se significa al mundo; por lo tanto van más allá de una simple semejanza. Otro ejemplo notable es la fotografía de 1945 del polaco Alfred Eisenstaedt titulada *The Kiss*, que retrata a un marino en Times Square Nueva York dándole un beso a una enfermera se convierte en una representación no sólo de ese instante capturado, sino también del fin de la Segunda Guerra Mundial, de júbilo, de felicidad; y aunque la imagen no habla de dos enamorados ya que son dos desconocidos que coincidieron



*The Kiss* (1945)  
Alfred Eisenstaedt

<sup>19</sup> Se entiende legitimación no desde el aspecto de dar validez a la imagen desde el punto de vista de un crítico o historiador de arte, sino desde un enfoque cultural donde cada grupo social establece sus propios códigos de reconocimiento para dotar de significado y valor a una imagen.

en ese momento, también se le asocia con amor, ternura, pasión, con la fuerza que un beso puede provocar; ya que el pie levantado de la mujer se ha convertido en una marca de referencia por excelencia en otras representaciones con temática similar. Así que las representaciones tienen un poder inagotable.

Las representaciones visuales condicionan y articulan las prácticas, los saberes y las percepciones. Son modos de caracterizar y encarnar la realidad, por lo tanto no se reproduce sino que se trata de un proceso creativo y simbólico, están siempre insertas en el seno de lo colectivo: Para que exista una representación debe haber un reconocimiento social y cultural. Ej. La serie de 32 lienzos de latas de Sopa Campbells del estadounidense Andy Warhol obtiene una legitimación colectiva como representación no sólo del producto alimenticio sino también del movimiento pop-art.



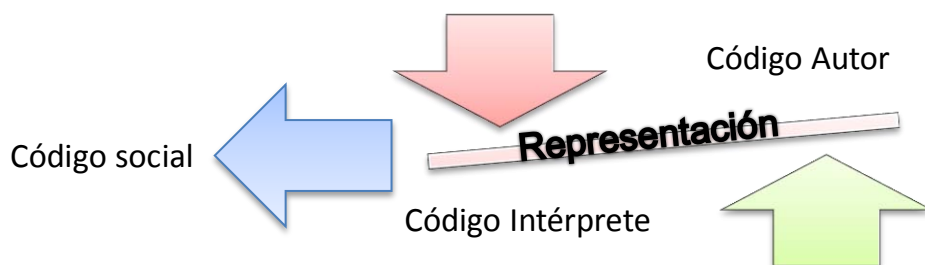
*Lata de sopa Campbell  
(1962) Andy Warhol*

La realidad es muy compleja y para representar se tiene que recurrir a un proceso de abstracción, es decir, restar detalles que pueden considerarse innecesarios o no tan relevantes. Hay que recordar que en una fotografía o imagen fija se va de tres dimensiones a solamente dos. Abstraer implica un método de selección, tomando los elementos claves para el significado. Por lo tanto no es una reproducción ya que hay un recorte y clasificación. No se puede en una pintura poner todo el paisaje observado, sino que se hace un corte, de acuerdo con los intereses del autor y lo que considere es lo más significativo y encierre toda la esencia de lo que quiere transmitir. Se debe refigurar, reconstruir la realidad.

Es un proceso de transformación donde lo que vemos no es la realidad cien por ciento pura –pero eso no implica que sea un engaño o ilusión- sino que es un punto de vista, una creación autónoma. Las imágenes portan solamente ciertas condiciones de la percepción del objeto referente –si es que lo hay-. La obra se impone al artista por encima de su voluntad.

Esta reconstrucción se realiza a través de ciertas convenciones culturales pormenorizadas, variando de acuerdo con la época y grupo social –una representación no se entiende igual a través del tiempo ni del lugar o individuos que la interpreten- y esta

variabilidad de sentido determina también los soportes de representación: de las pinturas rupestres a la fotografía digital de la actualidad. Es entonces que las representaciones se determinan por códigos. De aquí que el problema sea también histórico-cultural y se mueva en dos dimensiones de codificación: el del creador o autor de la imagen y el del intérprete o espectador. Y a su vez estas dimensiones se supeditan al código social específico.

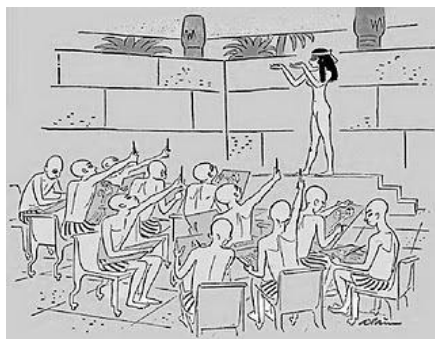


Así que la representación está inserta en la complejidad que implica la comunicación, como proceso vivo y profundo, que no es solamente transmisión o intercambio de información sino un medio donde el factor social es vital. Las relaciones humanas fundamentan el acto comunicativo; la comunicación es un proceso de interacción. Lo esencial es la acción, la construcción que se realiza. Lo mismo para las representaciones, donde el juego entre autor-intérprete es continuo e infinito, es lo que va determinando el significado, además del contexto, historicidad y todos los factores psico-culturales.

Una representación nunca se repite, es exclusiva. No se realiza por la misma persona, ni con la misma luz, ni con el mismo material. Y aunque así fuera tampoco se tienen las mismas condiciones espacio-temporales ni emotivas. En la representación existen una multiplicidad de planos de significado simultáneos. Ejemplo son todas las representaciones que existen de un mismo objeto, personaje o lugar, y que deberían ser idénticas entre sí de ser cierta la idea de que representación es imitación, pero al compararlas nos damos cuenta que varían considerablemente ya que cada quien impregna de su esencia a la obra, no percibimos de manera homogénea el mundo. Otro ejemplo son las clases de dibujo donde hay un modelo frente a los estudiantes y estos deben "copiar" lo que observan, pero en vez de hacer símiles los resultados obtenidos son creaciones particulares, representaciones de lo que ven y de la selección que hacen de eso mismo.



La ilustración de Gombrich<sup>20</sup> en *Arte e ilusión* donde se muestra a un grupo de dibujantes egipcios en torno a una mujer que sirve de inspiración para sus bosquejos, clarifica perfectamente esta idea de que las representaciones no pueden ser fieles a la realidad que tienen como base y por lo tanto no son imitaciones ni copias.



s/t (1955). Alain.  
The New York Magazine

No hay representación cien por ciento fiel a su referente, no es una copia idéntica; siempre hay una proyección y punto de vista, desde el que hace el autor, el lector y también el encuadre, el soporte, época y entorno. Y es así como llegamos a la pregunta de ¿cómo definir una representación? Debido a que es más compleja de lo que a primera vista parece, esto tratará de ser develado en el siguiente apartado.

### 1.1.1. ¿Qué es la representación?

---

El problema de la representación ha sido clave en las manifestaciones artísticas. Los griegos fueron los primeros en comenzar a lanzar hipótesis al respecto y hasta fines del siglo XVI en Occidente se ligaba a las representaciones irremediamente con la semejanza. Ya después se comenzó a cambiar esta visión debido a que se observó que no todo era imitación, ejemplo el arte abstracto, y es en el siglo XX cuando el estudio se convierte en multidisciplinario y la semiótica, filosofía, historia del arte, psicología, sociología, antropología y comunicación entran a escena para explicar el problema representacional.

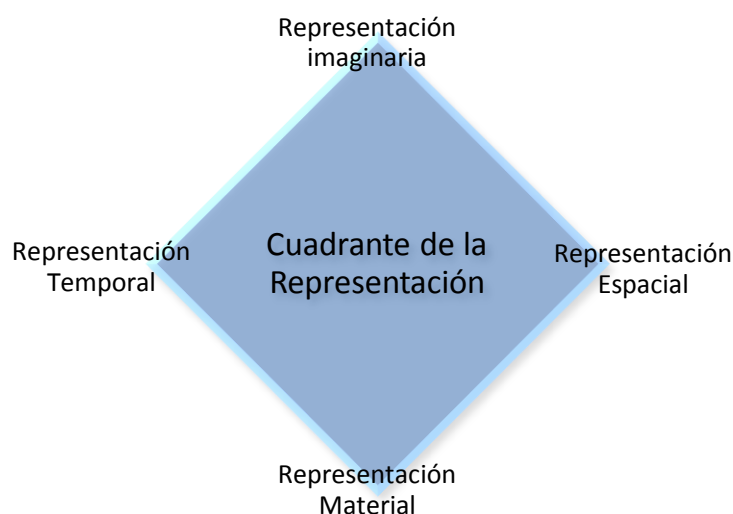
Y es así como la representación comienza a dejar atrás el estigma de copia para abrirse paso como un modo de condensar el mundo, de ser un vehículo lleno de significado que

---

<sup>20</sup> E.H. Gombrich (1998). *Arte e ilusión*. Debate. Madrid. p. 2.

permita a los individuos conocer más acerca de su realidad, de los otros y de ellos mismos.

Hay varios sistemas de representación: kinésica, mental, auditiva y sobre todo visual. Hablar de representaciones es hablar de imagen, debido a que su esencia es “estar en lugar de”, hacer que al estar frente a ellas visualicemos conceptos o escenas. Pero aunque a primera instancia pareciera sencilla su estructura la representación va más allá, por lo que Fernando Zamora<sup>21</sup> basándose en vocablos alemanes realiza un cuadrante de la representación que engloba las diferentes vertientes de su compleja naturaleza:



La representación espacial (Stellvertretung) tiene el carácter de sustitución, la representación imaginaria (Vorstellung) es mental. La material (Darstellung) es física y por último la representación temporal (Gegenwärtigung) es reproductiva.

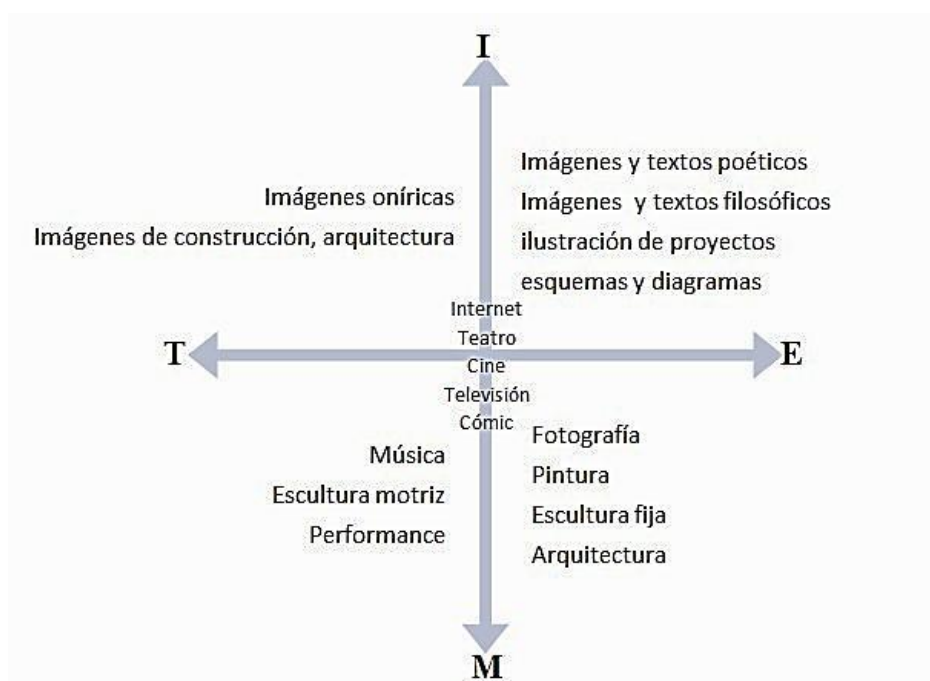
El que se encuentren distribuidos de esa forma no es mera casualidad. Cada eje está relacionado entre sí. El primer eje es el imaginario-material. La representación material corresponde a la imaginaria, debido a que la primera genera a la segunda y viceversa. Un ejemplo es que al ver la fotografía de un ser amado inmediatamente comenzamos a crear una representación imaginaria (una escena romántica, un recuerdo, un deseo) pero a la vez un anhelo o una idea provoca una representación material (un poema, un dibujo, etc.). Este eje se basa en una relación: dentro (imaginario) y fuera (material).

---

<sup>21</sup> Fernando Zamora Águila (2007). *Filosofía de la imagen*. UNAM. México. p. 268

El eje espacio-temporal corresponde a una relación aquí (espacial) y ahora (temporal), este par ilustra nuestro existir en el mundo. La representación temporal implica las tres dimensiones del tiempo: pasado, presente y futuro que siempre se están proyectando. Y la representación espacial es el espacio de las presencias y ausencias. Un ejemplo puede ser una canción (que se mueve en un ahora) y está ligada a una representación espacial (el escenario donde la escuchamos: una sala de conciertos, la recámara, en un automóvil) que sería el aquí.

Los dos ejes se cruzan entre sí y se apoyan mutuamente, además que dentro del cuadrante entran todas las modalidades de representación existentes<sup>22</sup>:



Conocer este cuadrante ayuda a clarificar la anatomía de la representación, y resulta más fácil entender su estructura. Es un paso más para poder definirla. El esquema no es una tipología donde la representación tenga sólo cuatro aristas, sino que es una manera de ilustrar y tratar de abordar el carácter dinámico y complejo del fenómeno representacional. No hay un eje que predomine más: Todos confluyen a la vez. No hay una representación absoluta, dígame material, temporal, etc. El carácter del cuadrante es totalmente orgánico, es un proceso vivo, una interrelación.

<sup>22</sup> Fernando Zamora Águila. p. 293.

A continuación se tratará de llegar a una definición de la representación. Para tal objetivo se echará mano de diversos autores que han abordado esta problemática, para después llegar a una definición personal que se enriquezca de este recorrido teórico.

<b>Representación es</b>	
<b>Amador</b>	Transformación
<b>Arnheim</b>	Abstracción
<b>Aumont</b>	Fenómeno
<b>Bozal</b>	Articular
<b>Cassirer</b>	Conocimiento
<b>Foucault</b>	Modo de ser
<b>Gadamer</b>	Proceso óptico
<b>Gombrich</b>	Modelo de relaciones
<b>Goodman</b>	Relación
<b>Zunzunegui</b>	Semejanza

Para Arnheim<sup>23</sup> una representación puede situarse en los más variados niveles de abstracción, ya que las representaciones no son meras réplicas o copias fieles sino se diferencian por ciertas imperfecciones. Es decir, que estas discrepancias con la realidad o con su referente es lo que nos permite concebir algo como representación; la abstracción permite interpretar lo que observamos. Aunque existan coincidencias hay una estilización enfocada en una particularidad sobre la esencia de lo que se pretende representar.

Es pertinente en este momento hablar de la percepción. Nosotros, a partir de nuestros sentidos, construimos una representación: El ángulo de visión, las condiciones espacio-temporales, la iluminación, el estado de ánimo, etc. Complementan el proceso de abstracción; a partir de su interrelación podemos construir las representaciones.

Hay ocasiones donde vemos fotografiado o plasmado en un lienzo un objeto de nuestra vida cotidiana y es ahí cuando reparamos sobre el mismo, esto gracias a que se abstraigo de su medio regular al referente y aparte se le dotó de ciertas particularidades y/o divergencias que provocan que nosotros interpretemos más allá de su veracidad. Por

<sup>23</sup> Rudolph Arnheim. (1986). *El pensamiento visual*. Paidós. Barcelona. p. 151

ejemplo la escultura *Spoondridge and Cherry* (1985-88) del matrimonio Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, que está en el jardín escultórico de la ciudad de Minneapolis, se puede observar una cuchara enorme con una cereza en la punta que está sobre una pequeña laguna. En la vida diaria convivimos frecuentemente con esos dos elementos (una cuchara como utensilio de cocina y la cereza como un alimento), pero hasta que se extrajeron de su contexto y se le dota de una materialidad y tamaño diferente al original, es entonces que nuestra mirada posa su atención sobre de ella, y la capta como una representación que remite a significados completamente distintos a los de los objetos originales. Hay una re-creación.



*Spoondridge and Cherry* (1985-88)  
Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen

Otro ejemplo de representación a base de rasgos elementales son las caricaturas de los medios impresos o los objetos con caracterizaciones de celebridades o personajes famosos. donde gracias a la abstracción sabemos de quién se trata; o los juegos de mesa donde hay que adivinar de qué se trata con base en dibujos muy simples con líneas básicas como palitos y círculos -y a pesar de ser muy abstractos- son representaciones que nos remiten a un significado compartido colectivamente.



Art Toy de Alex DeLarge.  
Película *Naranja Mecánica*  
Warner Bros Pictures



Caricatura del cantante  
norteamericano Elvis Presley



Dibujo comúnmente llamado  
Hombre Palo

Aumont<sup>24</sup> es más específico al puntualizar que no se deben confundir los términos ilusión, realismo y representación. A esta última la considera como un fenómeno general que permite al espectador ver “por delegación” una realidad ausente, la cual se ofrece en forma de representante; mientras que la ilusión se relaciona con la percepción y provoca que la representación surja en ciertas condiciones psicológicas y culturales muy

<sup>24</sup> Jacques Aumont (1992). *La imagen*. Paidós. Buenos Aires. p. 111.

específicas; y el realismo es un conjunto de reglas que establecen el nexo entre la representación y lo real para que se ajuste a la sociedad que instituyó esas convenciones. Esto quiere decir que la representación tiene un carácter más permanente y atemporal. La ilusión es totalmente circunstancial y fugaz. El realismo tiene un carácter normativo y formal acorde al grupo donde se presente.

Un ejemplo: En un ritual hay una ilusión mientras se lleva a cabo el evento, surgen condiciones perceptivas y psicológicas en los integrantes para que se inmiscuyan por completo en la dinámica. El realismo actualmente se refleja en películas -como *Inception* (2010) del director Christopher Nolan o *Sucker Punch* (2011) del director Zack Snyder- que utilizan las nuevas tecnologías para brindar un vínculo al espectador entre lo real y la ficción. Se ajustan a reglas determinadas y la sociedad las acepta como representaciones. Y la representación es un álbum familiar donde cada fotografía es portadora de una realidad ausente, de algo ya vivido o si no fuimos protagonistas del instante capturado entonces nos remite a algo que nos sea familiar o que relacionemos con lo observado. En otras palabras, una representación presentifica.

#### ILUSIÓN



Ilustración de un ritual

#### REALISMO



Cartel promocional  
Película *Inception* (2010)  
Warner Bros Pictures

#### REPRESENTACIÓN



Álbum de fotografías

En la representación se ocupa “el lugar de”; ya sea de un momento, de un concepto, de una idea, de un escenario o personaje. No tiene que existir tácitamente en la realidad: Puede ser producto de una convención social. Esto pasa frecuentemente en el cine. Un ejemplo es la película neozelandesa *District 9* del director Neill Blomkamp que es un falso documental sobre extraterrestres –de los cuales no se ha comprobado su existencia y son más un mito que una verdad- no se necesita haber visto uno en la vida para que los espectadores reconozcan la nave espacial o los alienígenas que se presentan en el film.

A partir de otras representaciones previas con las cuales se ha tenido contacto se enriquece el conjunto referencial y nos permite tener una identificación y/o reconocimiento de nuevas imágenes.



Cartel promocional  
Película *District 9* (2009). TriStar Pictures

Es igual con las diversas representaciones que existen de seres imaginarios: Como el diablo, los duendes o de otros conceptos como la justicia o el amor. Hay tantas representaciones como grupos sociales, ideologías, y épocas. No existe una unanimidad representacional. No se puede generalizar que algo es la representación absoluta de cierto ser, cosa, concepto. Para eso son los símbolos, los cuales engloban ciertos estereotipos y visión de mundo (de esto se hablará ampliamente en el punto 1.3). Todo depende de las convenciones y códigos vigentes para que la representación sea entendible. Es por eso que Aumont<sup>25</sup> considera que la representación es arbitraria y motivada.



Ilustración del amor    Ilustración de la justicia    Ilustración de un duende    Ilustración de un diablo

Arbitraria debido a que necesita de una formalización, de un acuerdo entre un grupo social para legitimarla. No necesariamente se requiere de un nexo natural o causal entre representación y referente (recordar los ejemplos anteriores) o como pasa en el lenguaje; y para hacer una interpretación más completa de representaciones (por ejemplo de siglos

<sup>25</sup> Jacques Aumont (1992). p.109

pasados) tenemos que hacer una revisión de estos códigos, del contexto para comprender mejor el significado.

Y es motivada gracias a los procesos perceptivos de los cuales no somos conscientes; y que permiten identifiquemos una representación gracias a su semejanza. Por ejemplo nuestro reflejo al espejo o las imágenes que utilizan perspectiva y que provocan una impresión de lo real bastante fuerte.

Amador Bech<sup>26</sup> proporciona una definición más compleja de la representación al afirmar que la representación supone una transformación imaginaria de la realidad, conlleva una lógica que agrupa la realidad, la cual es particular y que se basa en el estilo, es decir en ese conjunto de aspectos que integran una cosmovisión y que proporcionan los cánones para la producción de imágenes.

Las representaciones son dinámicas y evolucionan acorde a la época, contexto y grupo. A la par de este aspecto sociohistórico una representación también tiene que ser estudiada con base en sus elementos formales: como la composición, forma, color, tono, soporte, los cuales brindan una coherencia y permiten que el significado sea interpretable.

Es muy importante tener estos dos niveles presentes: el de la historicidad y el formal, ya que estas unidades son la base de cualquier representación, son irreducibles e integran la estructura básica de la imagen. Y se relaciona directamente con el primer nivel, ya que el aspecto espacio-temporal determina cómo se usen estos elementos y sobre todo cómo son interpretados, cada cultura tiene sus propios códigos. Ej. El color de luto en Oriente es blanco debido a que lo relacionan con renacimiento y purificación, mientras que en Occidente es negro y el simbolismo que encierra es el de pérdida y dolor. La lógica imaginaria de estos dos niveles fundamenta las representaciones. Es la piedra angular que permite comprender el sentido y que nos hace acceder a la profundidad de la obra, ir hacia la connotación que es un proceso simbólico y cultural.

La complejidad de la realidad que nos rodea hace que al representar tengamos que reducir, pero no en sentido negativo sino que se transforma el mundo en los aspectos

---

<sup>26</sup> Julio Amador Bech (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. UNAM. México. p. 24



más relevantes que consideremos. Por lo que una representación es una construcción, una refiguración de nuestro entorno. Para eso se utiliza la abstracción y también una lógica espacial que lleve de lo tridimensional que es donde nos movemos a lo bidimensional que implica una pintura o fotografía. Aunque actualmente con la tecnología 3D esto está reconfigurándose. Ej. Los videojuegos como *Wii*, *Kinect* y *Play Station 3* que utilizan la realidad virtual en su funcionamiento o toda la serie de películas que ya hacen alarde de llevar hacia una experiencia más “real” gracias a estos avances.

La representación es considerada para Bozal<sup>27</sup> como articular, es decir, organiza la realidad en figuras a través de una situación del objeto, que depende de condiciones históricas, temporales y de uso, ya que aunque los procesos perceptivos sean parecidos no es lo mismo el lugar, la época, el estado de ánimo, las convenciones y es eso lo que brinda un significado a la representación, si no todo sería homogéneo. Al ubicar al objeto y representarlo como una figura se le otorga un sentido que no estaba anticipado. Es el espectador quien configura las representaciones, por lo tanto representar implica un sujeto, un usuario, que conjuga autor y lector. Representación es interacción.

El proceso de representación es activo: Se elige mirar algo y plasmarlo a través de diferentes técnicas, hacer una creación. Después viene la reinterpretación donde nos hacemos conscientes de esta selección y la cosa mirada se transforma en figura y conlleva un significado; es aquí donde está la articulación. Un ejemplo: todos los días pasamos por una calle en específico pero es hasta que alguien la retrata o la pinta en ciertas condiciones, o la vemos plasmada en la plana de un periódico o en una pantalla que entonces reparamos en ella y hasta la dotamos de nuevos significados. Y entonces ya no es la calle por la cual paso sino es la calle de la película, la calle famosa, la calle poética, la calle del delito, la calle de la manifestación, etc.

Bozal expresa correctamente esta articulación que se hace de un objeto cotidiano con un nuevo significado y se pasa al terreno de la representación:

En el uso cotidiano, los objetos poseen un significado claro y unívoco, que se conoce o se desconoce, no ambiguo, y puedo comportarme como si tal significación fuera una «propiedad fáctica» del objeto [...] cuando se representa al objeto en figura diferente se percibe con claridad la índole de esta articulación: permite comunicar dos tipos de significado, y figura, para un

---

<sup>27</sup> Valeriano Bozal (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor. Madrid. p. 22.

mismo objeto [...] el objeto es el mismo, mi actitud determinará la diferente figura o significado que el objeto vehicula. Las sensaciones o impresiones ópticas o perceptivas son, en ambos casos, las mismas, pues es el mismo objeto, pero la representación es diferente<sup>28</sup>.

Abundan los ejemplos de esta organización del mundo fáctico en figuras<sup>29</sup>; muchos de ellos se encuentran en la moda; la cual articula un objeto y lo convierte en figura brindándole nuevas significaciones: Las bolsas de mandado mexicanas que antes solamente tenían un uso doméstico y orientado hacia la carga de mercancías, de pronto se convirtió en una representación que encerraba significados de glamour, diseño, mexicano, kitsch, etc. Esto se potencializó mucho más al adornar las bolsas con imágenes simbólicas que iban desde el tema religioso con la Virgen de Guadalupe hasta el del arte con la pintora mexicana Frida Kahlo. Todo se modifica de acuerdo al contexto, es cien por ciento variable una representación.

También en ciertas instalaciones o exposiciones de arte se realiza esta extracción. Por ejemplo, la artista visual Sofía Tabóas quien realiza esculturas con objetos comunes o que muchas veces pasamos desapercibidos y que en otra situación no consideraríamos como escultura: un pedazo de suelo con mosaicos de una piscina, papeles china decolorados con agua, diamantina sobre un muro, una pecera llena de musgo y moho los cuales son percibidos con diferentes significaciones y pasan a ser piezas únicas y sorprendentes. Ella utiliza elementos cotidianos, y a través de una articulación, construye nuevos espacios. Se proporciona un significado que no estaba dado de antemano, que se asigna acorde al bagaje personal, ideas, experiencias y punto de vista. Ahí es cuando el espectador articula y hace de un objeto una representación y surge el: *esto es tal cosa*. En la representación se despoja del uso cotidiano a la realidad.

Todo se resignifica en una representación. La moda vintage es otro buen ejemplo de este fenómeno: Vestuarios antiguos son dotados de nuevo sentido y revalorizados en la

---

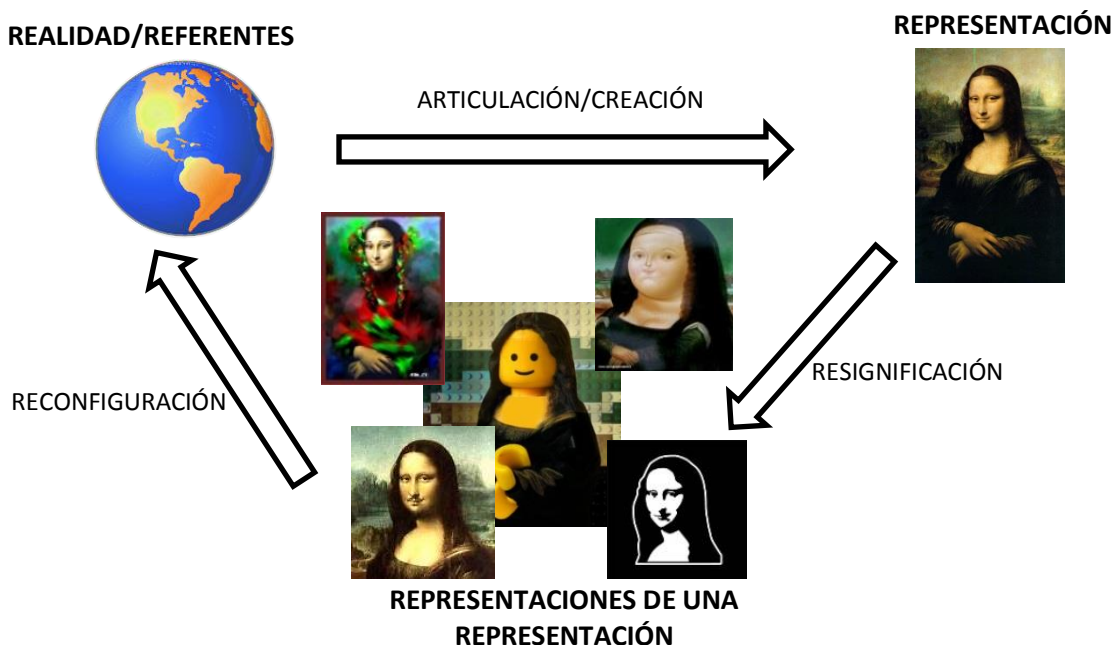
<sup>28</sup> Valeriano Bozal (1987). pp. 21-22.

<sup>29</sup> El mejor ejemplo de esto es el arte conceptual, sus orígenes se remontan a los ready-made de Marcel Duchamp y las obras John Cage, para posteriormente tener un mayor auge en la segunda mitad de la década de los sesentas con artistas como Piero Manzoni e Yves Klein. Este llega hasta nuestros días permeando artistas latinoamericanos como el brasileño Cildo Meireles y el mexicano Gabriel Orozco. Sol Dewit, en un texto de 1967, "Paragraphs on Conceptual Art", señaló que la idea es una máquina que genera arte. El arte, pues, debía dirigirse más a la mente del espectador que a su mirada. Se sale del patrón ortodoxo de la representación y privilegia el contenido sobre forma. Referencia: Curso Fundamentos del Arte Conceptual. Sensus, Centro de Cultura y Arte. Julio 2011.

actualidad. Las tiendas de antigüedades hacen el mismo proceso al dotar de una nueva significación a lo que antes solamente era un objeto de uso cotidiano: una máquina de escribir, una cámara, un guante, una caja musical pasan a ser representaciones de una época, de un estilo, de una ideología.

En la pintura el mejor ejemplo es *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci que tiene como modelo a Lisa Gherardini, y entonces a esta mujer en la representación se le despojó de su identidad primaria y pasó a ser significada con otras connotaciones que van desde la técnica utilizada (Sfumato), el juego de sombras que provoca un enigma en la sonrisa del personaje, la narrativa visual (se especula que estaba embarazada), que si es un autorretrato de Leonardo y hasta el robo del que fue objeto en 1911. A todo eso se le ha otorgado un aura de significación muy poderosa que la ha convertido en una “meta-representación” ya que de esa representación ahora existen innumerables representaciones más, las cuales dotan a nuestro mundo de nuevos significados. Es un ciclo continuo, donde nosotros tomamos referente de la realidad, de ahí los pasamos a representarlos y luego esas mismas representaciones conforman nuestro bagaje cultural.

Y es cuando vemos la importancia de las representaciones, que no son meros reflejos de la realidad, o que la semejanza que conlleva no tiene tanto peso como la articulación que se hace del objeto: La representación es, un complejo proceso de articulación de significados, que nos conectan con la realidad. El siguiente esquema trata de ilustrar esta aseveración:



Para poder entender este ciclo de articulación se requiere de un cierto conocimiento y así por ejemplo reconocer la obra de Leonardo da Vinci como tal e identificarla posteriormente en otras representaciones: “El conocimiento no surge en [...] estar ante las cosas, sino en el mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación”<sup>30</sup>. Necesitamos de aprioris, de un bagaje sociocultural que nos permita comprender y significar las representaciones.

Esto va de la mano con lo que dice Cassirer<sup>31</sup> sobre la representación, la cual incluye y presupone el conocimiento que es su basamento. Para representar un objeto se debe tener una concepción general del mismo y poder mirarlo desde ángulos completamente distintos para así hallar diferencias y coincidencias con otros objetos y darle una ubicación dentro de un sistema general. La relación de conocimiento y representación queda así:

Realidad (Objeto) → Conocimiento → Representación

Este proceso requiere condensación y concentración: Se está intensificando a la realidad (de nuevos significados), la condensación abarca una clasificación donde se distingue algo del mundo cotidiano acorde a nuestra visión y se concentra; ya que hay una simplificación. No representamos todo el paisaje en una pintura sino solamente un pedazo del mismo y aun así sigue siendo comprensible el sentido del todo. Ejemplo: Una postal de viaje es una representación de un extracto de la realidad a la cual refiere. No muestra todo el lugar, lo condensa y clasifica sin perder el sentido global sino que muestra parte de su esencia o de lo que el autor –acorde a las convencionalidades- considera es lo más importante para identificar el lugar. En la representación no hay una mera repetición o reproducción de formas, sino que se introducen patrones críticos. El sujeto (autor y lector) son los que la determinan. La representación es un proceso dinámico y en continuo cambio.

En la representación los elementos se funden en un todo indivisible que crea una unidad y para poder interpretarla hay que tomar este todo pero también a sus elementos (parecido a lo mencionado por Amador Bech), no hay que aislarlos, se tienen que estudiar conjuntamente. Es un sistema complejo y activo.

---

<sup>30</sup> Valeriano Bozal (1987). p.23.

<sup>31</sup> Ernst Cassirer (2009) *Antropología filosófica*. FCE. México. p.77

Al ser un sistema entonces conlleva composición, estructura y entorno los cuales brindan una serie de relaciones con otros sistemas. Foucault<sup>32</sup> apoya esta noción al decir que la representación gobierna el modo de ser de los diversos sistemas simbólicos con los que el ser humano se relaciona con el mundo como el lenguaje, el arte, la religión. Además también de estar inserta en los individuos y en la naturaleza.

La representación tiene el poder de ligar y de establecer lazos entre cosas que antes tal vez no existían. Se mueve como un trasmundo profundo y espeso. Al considerarse un modo de ser requiere de la experiencia y se desplaza a través de la Historia. Cada época establece lo que considera como representación o en tal caso como verdad, y estas categorías van modificándose a través del tiempo, sufren cambios que pueden ser sutiles hasta muy drásticos en la *episteme*, es decir la posición desde la cual interpretamos, ya sea individual o socialmente.

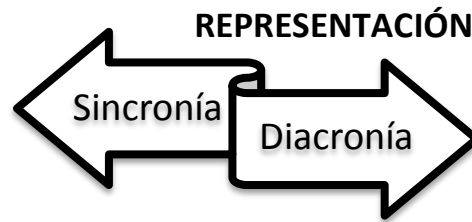
La episteme también se transforma en cada periodo de la Humanidad y es la que ordena y cimienta el conocimiento. Un ejemplo es la representación de la belleza, la cual se ha ido modificando al paso del tiempo y de los grupos sociales. No hay una generalización, sino que todo va acotándose de acuerdo con los esquemas vigentes que es donde interpretamos, conocemos y valoramos. Siempre hay libre albedrío pero nunca absoluto ya que estamos influenciados por nuestra estructura u horizonte epistemológico. Una representación no sólo habla del objeto o de su autor. Habla de la cultura y época en la que fue creada, y esto la hace trascender y ser atemporal ya que al mismo tiempo se enriquece con todas las futuras lecturas que se hacen de la misma<sup>33</sup>.

Es entonces que para Foucault la representación es un problema complejo ya que siempre estamos determinados por los códigos histórico-culturales y esto limita a la vez que permite construir. Y en las representaciones hay reflejo de la realidad y de la episteme que nos conforma. Esto quiere decir que hay niveles de representación. El primero es la cosa en sí: la fotografía, la pintura, la escultura, como una creación autónoma e independiente. Y el segundo como un portador de valores y sentido de algo que va a trascender: un paisaje, un personaje, una idea. Se conjuga una dualidad: sincronía y diacronía al mismo tiempo.

---

<sup>32</sup> Michel Foucault (2010) *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México. p. 225.

<sup>33</sup> Acerca de este carácter testimonial, se ahondará en el capítulo 2.



Una representación rompe con parentescos, y mucho más las representaciones de las representaciones. Siempre hay un juego entre semejanza y diferencia con la realidad, pero no la falsea ni es un escueto reflejo, sino que la reinventa. Se adecua a los contextos vigentes y se crean nuevas concepciones o se actualizan otras. No hay una actitud servil o pasiva en la representación, sino totalmente crítica y ágil que va más allá de las cosas que toma en ocasiones como modelo sino que hace una producción: “se plantea la relación de la representación: si la pintura es remitida a lo visible que la rodea o por sí sola crea un invisible que se le asemeja”<sup>34</sup>. Es decir que hay un referente, algo tangible que se puede identificar, pero la representación sumerge en un mundo profundo e invisible que se emancipa de lo real y entra a lo simbólico.

Y es en esta concepción de representación-producción donde entra Gadamer<sup>35</sup> ya que para él las representaciones son procesos ónticos donde hay un incremento de ser, hay una manifestación de la realidad pero también de lo que se crea en el momento de representar y esto no hace que haya un engaño o ilusión, ni que tampoco sea una mera copia lo que observamos. Al contrario es todo un desarrollo creativo que se manifiesta:

El que la representación sea una imagen –y no la imagen originaria misma- no significa nada negativo, no es que tenga menos ser, sino que se constituye por el contrario una realidad autónoma. La referencia de la imagen a su original se representa así de una manera completamente distinta a como ocurre con la copia. No es ya una relación unilateral. Que la imagen posea una realidad propia significa a la inversa para el original que sólo accede a la representación en la representación. En ella se representa a sí mismo<sup>36</sup>.

La representación ostenta su propio ser, se va más allá de lo que es, contiene más de lo que se deja ver a primera vista, hay un excedente de sentido y de esta manera dota de vida a lo que está plasmado en ella. No olvida sus orígenes pero no se queda acotado en

<sup>34</sup> Michel Foucault (1981). *Esto no es una pipa*. p. 49.

<sup>35</sup> Hans G Gadamer. (1977). *Verdad y método*. Tomo 1. Sígueme. Salamanca. p. 189

<sup>36</sup> *Ibídem*.

ellos. Ella dice algo por sí misma, es independiente y con soberanía. La verdad no se encuentra en la realidad sino en ella misma.

La imagen no remite directamente a lo representado, es decir, al ver una fotografía o pintura de un perro no dirigimos el significado hacia el perro que está plasmado: puede ser que sea imaginario, que no lo conocemos, que no tenemos suficientes elementos para identificarlo, por lo que se hará una proyección hacia un perro que nos sea familiar o que haya estado en nuestras experiencias. Con base en esto podemos decir que una representación es una creación autónoma que tiene un referente, no es una mera copia sino que está codificada culturalmente. No es una mera semejanza y para interpretarla adecuadamente se echa mano de nuestro conocimiento y también de los códigos y convenciones que la rodean.

La representación es construcción de sentido: Hay un trabajo simbólico muy importante que va asociado con la realidad, el autor y el lector. Es incremento de significado; comunica más allá de lo obvio, se enriquece con cada interpretación. Son proposiciones ópticas del mundo, discursos de la realidad y por lo tanto no cien por ciento fieles a la misma, muestran aspectos de la existencia humana: La cual evoluciona y cambia continuamente, sobre todo en el aspecto cultural.

Las representaciones implican un trabajo con la realidad, no son reflejos vacíos sino que permiten que lo representado exista. Son unidades de significado complejas: hay una manifestación del ser.

Gombrich<sup>37</sup> observa que la representación puede definirse como un modelo de relaciones, donde se va más allá de la experiencia visual y de una fidelidad con lo real: Confluyen diversos aspectos que van desde el estilo, la perspectiva, las costumbres y tradiciones. Es como un tejido finamente hilado que se va develando en el contenido de las representaciones y en su interpretación.

La representación está conformada por semejanzas con lo real –que es el punto de partida- pero en esencia una representación surge en la mente del individuo, en una selección, en las experiencias y reacciones que tenga sobre algo, por lo que en la

---

<sup>37</sup> E.H. Gombrich (1998). *Arte e ilusión*. Debate. Madrid. p.78

representación no sólo está el mundo visible sino también el mundo de las ideas y el mundo que se crea al representar.

En las representaciones siempre hay un sello particular que puede definirse como estilo<sup>38</sup> y que permite identificarlas dentro de conjuntos específicos. Pero aun así cada representación es exclusiva ya que los temas y medios para crearlas son distintos. Al representar, uno se ciñe a ciertos cánones de producción. Además que se tiene que tener una noción clara de lo que se desea construir, no se crean imágenes a partir de la nada, todo tiene un punto de partida, la creatividad está supeditada a un conjunto referencial. Nos basamos en lo ya conocido o en lo que es real en nuestro pensamiento, lo que quisiéramos conocer. Ej. La obra de Julio Verne o la pintura de Remedios Varo en las que se amalgaman sueños, recuerdos y vivencias. Imaginación y razón se unen. Se accede a una realidad más allá de la cotidiana.

No hay neutralidad al representar, siempre hay una proyección de categorías: No hay ojo inocente ni en el autor ni en el lector. Vamos conformando el significado de lo que se observa acorde a nuestro entorno y experiencias. En una representación no puede haber una copia impecable de la realidad, ya que se va adaptando conforme al proceso creativo y de re-interpretación. Por lo tanto su carácter es relativo y no absoluto, es flexible y adaptable al contexto y visión de mundo.

Una representación para Gombrich crea una conexión. Es cuestión de alternativas, y se hace un cambio de lecturas. Cabe aclarar que no es transmisión sosa de información, sino que es una interacción, ya que no sólo hay dos alternativas en la conexión, sino que la representación puede dar todo el ancho de significados que uno permita. Un ejemplo es la pintura cubista; en específico, la obra *Guernica* donde las alternativas se abren como un amplio abanico: ya sea que hagamos un análisis formal de su composición. O se aborde el análisis, desde su autor: El español Pablo Picasso; o también irse por la cuestión del estilo, de las figuras reconocibles y que remiten a una escena violenta. O la alternativa narrativa -que requiere de más conocimiento- donde la obra remite al bombardeo que ocurrió en la ciudad de Guernica durante la guerra civil española. También se puede encontrar conexión con la alternativa temporal e histórica, ya que la pintura se creó en 1937 para ser expuesta en una exposición internacional en París. Las

---

<sup>38</sup> c.f.r. véase apartado 1.3.3



opciones no terminan, todo depende de qué conexión lleguemos a hacer con lo representado.



*Guernica* (1937)  
Pablo Picasso

No hay una creación pasiva: No sería entonces creación, sino todo un entramado de eventos y correspondencias. Es un modo de asimilar la realidad y plasmarla en figuras. Puede fungir como denuncia, como testimonio, como un espejo; todo depende de nosotros. Se crean formas simbólicas que nos conectan con el mundo: “la representación, por tanto, no es una réplica. No necesita parecerse al motivo [...] pero en ciertos contextos una cosa puede representar a otra [...] el criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo sino su eficacia en un contexto de acción”<sup>39</sup>. La esencia de una representación es la acción, ser independiente. Hay adaptación a ciertas reglas para ser comprensible a otros, pero aun así siempre hay una libertad del autor y del lector para interpretar y se entra a una dinámica: La representación tiene que ser capaz de transmitir un significado común, ser convincente, no de que es la realidad en sí, sino que es algo totalmente identificable y palpable por nuestra percepción. Es como las películas 3D o cuando observamos una pintura y podemos traslapar lo observado a algo de nuestra vida, y adentrarnos en su mundo. La representación por lo tanto no es una transcripción sino una obra de observación y experiencias, requiere de imaginación y conocimiento. Se puede considerar como una aproximación a la realidad, pero más que eso la representación es interpretar y crear.

Goodman<sup>40</sup> ve a la representación como una relación simbólica, relativa y variable, por lo que no se depende de la imitación de la realidad sino de una inspiración, de la imaginación que tenga el autor para realizar la obra y también la capacidad de

<sup>39</sup> E.H. Gombrich (1998). p. 94

<sup>40</sup> Nelson Goodman (1976) *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona. p. 58.

interpretación que tenga el lector. La representación no copia sino que infiltra e introduce a los espectadores a su mundo: “el grado de literalidad o de realismo del cuadro dependerá de lo típico del sistema. Si la representación es cuestión de elección, y la exactitud, cuestión de información, el realismo es cuestión de hábito”<sup>41</sup>.

Es como lo mencionado antes con el ejemplo de los egipcios dibujando a una modelo. Lo que antes era realista tal vez ahora ya no lo es, debido a que cambian las costumbres y tradiciones. No es que antes tuvieran una visión distorsionada o que no tuvieran la capacidad de plasmar la realidad, sino que las condiciones de vida eran las que influían para que se tuvieran esa clase de representaciones, sobre todo en el ámbito técnico, pero el ideológico no difiere mucho, sigue siendo denso. Ej. Arte paleolítico, el cual a primera vista puede considerarse transparente y en realidad es una manifestación artística con un grado de complejidad muy alto que conlleva toda función simbólica profunda. No son nada más los animales dibujados sobre la piedra de las cavernas sino que es toda la cosmovisión que tenían en esa época.

Este autor estadounidense engloba la representación en un «cómo», ya que no es una copia sino una interpretación, no hay un significado unívoco, sino que es relativo y variable. Lo cual a mi parecer va más ligado a la cuestión de símbolo. Ej. Una manzana puede ser representación -¿o símbolo?- de salud, del pecado original, de gastronomía, de un profesor, de un árbol, etc. O Cleopatra tiene diferentes acepciones que van desde: mujer, belleza, Egipto, romance, Elizabeth Taylor, etc. La representación es un entramado de significaciones, las cuales convergen al mismo tiempo y son inagotables. Este es su aporte clave: ver a las representaciones como caracterizaciones, donde la clasificación, la asignación de etiquetas es la directriz en su creación. No hay un vínculo “natural” en la representación, sino un modo de hacer.

Viendo desde esta perspectiva a la representación entonces su carácter más importante es la arbitrariedad ya que cualquier cosa puede representar a un referente si así se decide. Todo sería cuestión de las convenciones y de que se legitime. La cuestión del realismo es secundaria y no tiene un carácter tácito u obligatorio. Pero en opinión personal si hay motivación intrínseca en la representación la cual está basada en la cosmovisión y en ciertas analogías o correspondencias. No es casualidad que el fuego se

---

<sup>41</sup> *Ibidem.* p. 54.

represente con ciertos colores o que simbolice ciertos conceptos que van de la mano con sus características físicas. La libertad se encuentra en la expresión y sentido que puede añadirse e ir de lo literal a lo metafórico.

Por último y no menos importante tenemos la definición de Zunzunegui<sup>42</sup> quien ve a la representación como sustitución, como una mudanza de sentido, en la cual se crea un proceso donde en la imagen aparece como si estuviera presente dentro de ella algo de lo semejante, pero sin ser copia o ilusión. Sino que solamente es un esbozo que se va completando con el proceso de percepción y simbólico.

Esto quiere decir que el carácter de sustitución permite a lo representado tener un parecido con la realidad; pero al mismo tiempo autoriza que se impregne de un significado que puede no coincidir con la realidad referida. Para que esto sea comprensible y el espectador capture el sentido, se requiere del contexto ya que así hay una fijación y permanencia. Esto trae una convergencia de significados ya que cada contexto dará sentido específico a sus representaciones: No hay una semejanza ecuánime. Ejemplo: Aunque pertenecemos a una misma especie, los seres humanos no somos iguales, ni tanto por género, edad, raza, condición social; entonces la semejanza en la representación visual de un ser humano es infinita, todo dependerá de la cultura y grupo social donde esté ubicada la obra.

La representación no se basa en imitar sino en descubrir nuevos significados y ser un enlace entre la realidad y el individuo, de ahí el que este autor la vea como una sustitución, como un agente de sentido, como una renovación que permuta la realidad, la hace más rica y compleja.

La definición personal que obtengo después de este recorrido es que la representación se observa como un enlace complejo e interactivo que configura el vínculo entre realidad e individuo, engloba un universo individual con valores colectivos ineludibles y se mueve en una esfera histórica-cultural.

Su carácter es dinámico, su naturaleza transversal ya que va más allá del límite espacio-temporal, y su riqueza significativa es infinita. Su objetivo es ser una mediación con el

---

<sup>42</sup> Santos Zunzunegui (2007) *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra. Madrid. p.58.

mundo, con la sociedad y con nosotros mismos. Es instauradora de sentido y la forma de acceder a la misma es a través de la interpretación. Lo que busca es construir y no imitar.

Es así como finaliza la revisión de los conceptos de representación. Se puede observar que se hallan íntimamente relacionados los unos con los otros y dan un panorama muy amplio de lo que es la representación y desde dónde puede analizarse. También se vislumbran las características y funciones que tienen las representaciones, y que serán profundizadas en el siguiente apartado.

### **1.1.2. Morfología de la representación**

---

La representación -como se pudo observar- es un proceso con numerosas aristas y que tiene diferentes niveles para ser estudiado, aun así pueden resumirse ciertas características y funciones que son imprescindibles para su existencia. Algunas dependen del contexto y de la situación en que la representación es creada. No obstante, la mayor parte son intrínsecas y permanentes.

Las condiciones necesarias para que una representación surja, son las siguientes; todas ellas tienen un matiz psicológico<sup>43</sup>:

- 1. Figurativa:** Nos permite reconocer y recordar las formas que aparecen en la representación, identificar los seres u objetos.
- 2. Intencional:** Se plasma en un soporte material lo que percibimos, el contenido se hace tangible.
- 3. Categórica:** Permite una clasificación, se fija un repertorio de categorías y valores.

A continuación, se presenta una síntesis de las características y funciones que pueden existir en las representaciones. Se enlistan de manera azarosa y no con alguna jerarquía. Muchas de ellas acaecen simultáneamente y no se presentan de manera aislada ya que la representación es un fenómeno interactivo.

---

<sup>43</sup> s/a.

[http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS\\_PDF/Teoria de la %20representacion.pdf](http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/Teoria_de_la_%20representacion.pdf). Consultado Marzo 2011. p. 9.

CARACTERÍSTICAS	FUNCIONES
Selecta	Mediar
Histórica	Exhibir
Semejante	Explicar
Tratada	Evocar
Imitativa	Sustituir
Abstracta	Vincular
Cultural	Transformar
Creativa	Satisfacer
Legítima	Simbolizar

## CARACTERÍSTICAS REPRESENTACIÓN

---

- **Selecta:** Las representaciones resaltan aspectos considerados relevantes los cuales van cambiando ya que hay una selección basada en la episteme y época. Es dinámica y constante.
- **Histórica:** Al tener este carácter activo y cambiante, las representaciones son reflejo de la cultura y sociedad donde se desarrollan. Hay criterios base que las determinan, es decir de convenciones establecidas por un grupo social. Contienen una tradición, un horizonte de conocimiento. Hay siempre un nexo histórico en la producción de imágenes que exhibe una lógica imaginaria. Además que el mundo va cambiando al paso de los años y también entonces la representación.

Por ejemplo en el arte paleolítico o en el arte egipcio, el realismo no estaba presente debido a que no existían otros métodos de fijación para la imagen y era a través de técnicas como los pictogramas que representaban la realidad. Ya con el paso de las épocas y la tecnología el realismo cobró importancia y en la época actual es algo cotidiano debido a la aparición de la fotografía y la informática. Se organiza el mundo de acuerdo con el universo de representaciones que existan. Ej. la mayor parte de las representaciones de Jesucristo en la cruz tenía la marca de los estigmas en las manos, cuando esto era una inexactitud ya que tiempo después se comprobó que el método de

crucifixión era en las muñecas para aguantar el peso. Eso no quiere decir que la realidad haya sido falseada sino que es una aproximación.

La historicidad permite que existan comunidades de representación, que interpretan acorde a ciertos códigos. No son cerradas, se van enriqueciendo a través de otras lecturas. Toda percepción está ligada a un determinado tiempo y lugar: La representación por lo tanto requiere de un consenso que establezca ciertas marcas de lectura las cuales hacen visibles las analogías (siguiente característica).

- Semejante: Es la base de la representación, la semejanza antes se consideraba como la relación fundamental del ser y el repliegue de mundo<sup>44</sup>. En una representación hay analogías, es decir correspondencias o un referente al cual remitirnos, no importa si es real o ficticio. La semejanza no es una cuestión sólo natural sino también adquirida, ya que requerimos de experiencias previas para reconocer algo como semejante.

A una correspondencia le asignamos significado con base en el conocimiento y esto impide la mayor parte de las veces que confundamos un objeto con otro. Gombrich<sup>45</sup> menciona esto como “constancia”, facultad que nos permite distinguir las cosas como semejantes a pesar de las diferencias, sino todo siempre se nos presentaría como distinto, no habría analogías, la constancia hace que el color, forma o elementos relevantes permanezcan constantes, aunque existan variaciones de iluminación o ángulo.

Por ejemplo, cuando convivimos mucho con una persona no nos damos cuenta de ligeros aumentos en su peso, debido a esta constancia que nos hace reconocerla como semejante siempre. O el árbol de nuestro jardín es el mismo a pesar de haber perdido unas cuantas ramas, o sigue siendo el mismo en la noche, en la tarde, o cuando florece. O las caricaturas podemos reconocerlas gracias a estos elementos base a pesar de las notables diferencias que presentan, como en *Los Simpsons* que presentan personajes famosos conservando ciertos rasgos distintivos y exclusivos. La constancia da estabilidad, y permite que una representación sea identificable.

---

<sup>44</sup> Michel Foucault (2010). *Las palabras y las cosas*. p. 85

<sup>45</sup> E.H. Gombrich (1998). p. 47.



Fotografía de Adolfo Hitler (1939)



Fotograma de *Los Simpson* (1992)

En esta característica entra el realismo, el cual es totalmente relativo, ya que no se basa en una precisión de rasgos o elementos, sino que es cultural, se basa en estereotipos y convenciones vigentes. Una sociedad o un individuo determinan lo que es realista o no. El realismo no es información veraz sino facilidad de interpretación: “El realismo no es una relación constante o absoluta entre un cuadro y su objeto, sino una relación entre el sistema de representación empleado en el cuadro y el sistema normativo”<sup>46</sup>.

Tiene un carácter semántico, es la relación que hay entre lo representado y la realidad: podemos develar la estructura de mundo y también diferenciar el estilo que existe en cada representación.

Foucault<sup>47</sup> da cuatro figuras a la semejanza: 1) convenientia: que haya similitud de propiedades, se asignan contigüidades por ej. La Navidad con pinos, debido a la propiedad de proliferar en la época invernal que es cuando está la Navidad. 2) Aemulatio: la similitud se da a través de la forma, del reflejo, es asociar a través de coincidencias casuales. Ej. El volcán Iztaccíhuatl con una mujer dormida. 3) Analogía: se funden las dos anteriores, se establecen relaciones espaciales, temporales y casuales. Es una semejanza más sutil. Ej. El cuerpo humano como representación del cosmos y de la naturaleza. 4) Simpatía: que tiene un carácter arbitrario, basado en la convención, por ej. Decir que las rosas son representación de amor. Son móviles y pueden modificarse por entero. No hay semejanza intrínseca, se requiere de la historicidad para considerarla como tal.

---

<sup>46</sup> Nelson Goodman (1976). p. 53.

<sup>47</sup> Michel Foucault (2010). *Las palabras y las cosas*. pp. 36-44.

La semejanza se apoya en la siguiente característica: el tratamiento: Hay condiciones perceptivas y materiales que determinan lo que es semejante o no; gracias a esto hay reconocimiento de similitudes. Un ejemplo que abarca todo lo expuesto es la siguiente foto: la mitad es un billete mexicano de 20 pesos, y lo restante es una persona con características físicas similares, nosotros completamos la representación gracias al bagaje cultural y la percepción.



Chiste fotográfico

Para identificar semejanzas debe haber diferencias, por lo tanto no hay reproducción sino representación, no es una copia de lo real, sino que hay comparaciones, cuando establecemos un parecido, comenzamos a desechar aquello que no nos significa y solamente quedarnos con lo esencial. Es una operación de selección: Representar → Semejanza → Comparar → Significar. La semejanza establece el puente entre lo visible y lo invisible. Pero no es condición suficiente para que exista una representación, ya que ésta no es sólo analogías, una semejanza no le da esencia a la representación, ya que casi cualquier objeto puede configurarse como otro, aparte que se requieren de las demás características, entraña complejidad.

- Tratada: La cuestión del soporte material y elementos formales como la luz, textura, perspectiva, color, etc., son fundamentales para la representación, estos otorgan significado y una relación con el referente, además que nuestra percepción siempre está mediada por ellos y brinda armonía. También la emancipa de la reproducción ya que una fotografía nunca será lo mismo que estar en vivo ante la escena representada o el metal de una escultura no será lo mismo que tocar la suavidad de la piel humana. La representación no va tener las propiedades del objeto, se queda a un nivel fáctico. Pero gracias a que se puede recrear la tridimensionalidad en una representación se puede captar el significado y tener un reconocimiento de lo que vemos. La verdad es condicional y sugerida.

La perspectiva y la escala son muy importantes para la representación ya que sería imposible muchas veces hacer una pintura o fotografía a tamaño real, por ejemplo de un océano, de un elefante, de un rascacielos o de un dinosaurio, hay una transformación de



la realidad y la hace verosímil. La luz es otro elemento clave para afirmar que no hay copias, ni en el mismo ambiente sucede así, la iluminación se modifica a cada instante, la naturaleza es totalmente dinámica, y en una representación solamente puede sugerirse con el uso de tonos y a través de la técnica elegida, quedarnos con asociación de relaciones o con ciertas semejanzas. Donde siempre esté presente la unidad forma-contenido. Ya que la forma determina en gran medida el contenido expuesto y viceversa. Son indisolubles.

Ni aún en el espejo hay una total reproducción, la luz, la calidad del vidrio, el ángulo modifican la percepción (ej. casas de espejos). Aún en las fotografías de identidad que están despojadas de casi todo distractor (ej. fotos título o pasaporte) no hay una fidelidad absoluta, pues no somos los mismos todos los días: el humor, el corte de cabello, la salud, el maquillaje, etc., provoca que la foto sea solamente un acercamiento a la realidad, y más bien se erija como creación autónoma.

Esta característica también agrega exclusividad a la obra, ya que no hay una representación que sea igual que la otra, no importa si el fenómeno digital y tecnológico nos permite reproducir por serie una misma imagen, son solamente símiles de una misma, pero para que se considere representación debe tener esta característica de unicidad.

También puede ocurrir que si se duplica una misma imagen tenga una connotación completamente diferente, y esto sólo provocado por el cambio en la iluminación, tonalidad, ángulo, color, etc., es la misma fotografía pero la representación es diferente por lo que tiene un significado completamente contrario. Por ejemplo una imagen con tintes sexuales y agresivos con un buen tratamiento deja de ser escandalosa para pasar solamente a ser erótica y aceptada dentro una generalidad. La



Fotografía de la actriz porno Nicole Moore



Misma fotografía con tratamiento digital

representación produce que se manipule la realidad, pero no debe entenderse en sentido negativo como un engaño o falsedad sino como una construcción íntegra y con un ser propio.

Otro ejemplo -provocado por la era digital- son las fotos retocadas a través de programas de edición visual como el afamado *Photoshop*, los cuales provocan representaciones de una representación, se manipulan los elementos de la foto y con este tratamiento la significación y percepción cambia considerablemente: defectos anatómicos y/o faciales desaparecen y es por eso que los artistas dedicados al mundo del espectáculo recurren muchísimo a esta herramienta y de esta forma ir más allá de su realidad, transformarse en una representación para su audiencia, es una reconfiguración.

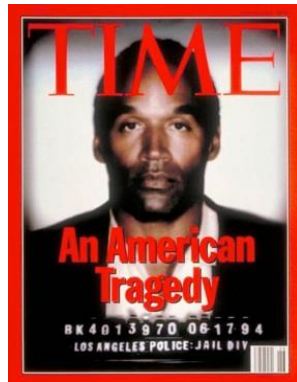
En las siguientes imágenes, hay un tratamiento digital: En la primera la modelo ha sido retocada, ya no se le ven los rollitos de la espalda, y el tratamiento de la iluminación y la textura ayudan a dar un efecto más matizado y armónico. En la segunda foto, la actriz Sarah Jessica Parker es tratada de tal forma que sus arrugas desaparecen y también su nariz es afilada considerablemente. De esta manera su semblante se ve más joven y estilizado.



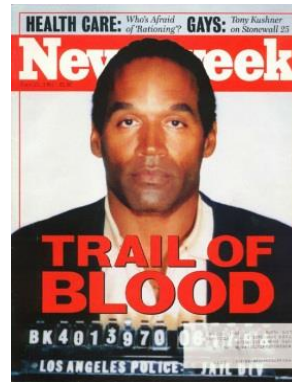
Un ejemplo muy famoso de tratamiento son estas dos portadas de revistas que tienen al jugador estadounidense de fútbol americano O.J. Simpson quien fue acusado de la muerte de su esposa y de un amigo, pero fue declarado inocente a pesar de que las pruebas eran irrefutables. Es la misma imagen, pero el tratamiento que se les dio es claramente diferente y radical: La primera con esa iluminación marca la raza negra del personaje lo cual permite ubicarlo como un mártir, y apelar a que no debe ser discriminado, que es una víctima del sistema, es una significación sobria y triste. Mientras

que la segunda, al ser tan luminosa, remite a que es un acusado; que debe haber transparencia en el proceso y que es muy claro que él es culpable. El texto provoca un anclaje perfecto con el tratamiento de la representación.

Portada Revista  
*Time* (1994)



Portada Revista  
*Newsweek* (1994)



Otro muy buen ejemplo es el de la portada de la Revista *Elle*, la cual presentó a la actriz norteamericana nominada al Oscar en el 2010, Gabourey Sidibe, con ciertas modificaciones visuales, lo cual trajo numerosas críticas. En primer lugar, porque de una mujer de raza negra pasó a tener una tez más clara. En segundo por el encuadre, el cual no dejó ver su cuerpo entero, y esto demuestra que la industria de la moda todavía discrimina a aquellos que no se rigen a los tradicionales ideales de la belleza norteamericana y occidental.

Portada Revista  
*Elle* (2010)



Fotografía de  
Gabourey Sidibe  
en los premios de  
la Academia  
(2010)

El tratamiento de una representación no es solamente para fotografías o para productos contemporáneos como el cine o los videojuegos. Es una característica que ha existido desde el principio de la Humanidad, el uso de texturas, colores y materiales viene con el origen de las imágenes y representaciones.

- Imitativa: es muy parecida a la semejanza, solamente que se diferencia de esa característica en que las representaciones tienen una mimesis, es decir, se basan en algo conocido o real, no se llega a una duplicación, pero si hay una repetición de ciertos

patrones o rasgos de la realidad. Esto se requiere para que sea familiar al espectador y podamos otorgarle un sentido.

No hay una homología o transparencia absoluta, siempre hay un espacio entre realidad y representación que es llenado con significado e interpretación. No se duplica ni se copia, sino que se convierte una cosa en lugar de otra y se llega a un “esto es aquello”. La imitación es percepción y modos de ser que dependen del contexto, situación y enfoque. No hay una imitación objetiva, no es una copia de apariencias, pero tampoco quiere decir que es inexacta o falseada, sino que se enriquece con los códigos sociales y con la visión de mundo vigente. El epistemólogo y psicólogo suizo Jean Piaget<sup>48</sup> habla de que la imitación es un mecanismo formador de la representación simbólica, ya que al imitar vamos constituyendo la imagen mental de cierto objeto (asimilación) y por lo tanto interiorizándola, haciéndola parte de nuestro conjunto referencial (acomodación). El aprendizaje es una cuestión física y social.

Aprendemos en gran parte gracias a la imitación y por lo tanto esta facultad nos permite reconocer las representaciones que observamos o que creamos. Nuestro bagaje cultural, las experiencias acumuladas en el pensamiento, nos permiten reconocer la imitación; nos brindan la capacidad de distinguir las figuras conocidas de la representación. Nuestra capacidad imitativa nos otorga un catálogo de representaciones y significados para interactuar con el mundo.

La imitación se basa en la mimesis (que será explicada en el siguiente apartado del capítulo) y esta no es copia sino creación, hasta el reflejo de un espejo: “Hay mimesis y, a la vez, transformación: el espejo concentra en la visualidad todos los rasgos de la cosa y elimina de la imagen aquellos elementos perceptivos que en la visualidad no tienen cabida y que en la percepción cotidiana acompañan, a veces como ruido”<sup>49</sup>.

Y las representaciones serían los espejos a través de los cuales observamos la realidad y nos relacionamos con ella. Son espacios abiertos a la interpretación y ponernos en contacto con el mundo.

---

<sup>48</sup> Vid. Jean Piaget (1975) *La formación del símbolo en el niño*. FCE: México. pp. 17-18.

<sup>49</sup> Valeriano Bozal (1987). p. 133.

- Abstracta: A través de la percepción se hace una reducción de aquellos rasgos conocidos, acorde a nuestro horizonte epistemológico. Para que la abstracción se lleve a cabo tiene que ver el tratamiento de la imagen, ya que no es lo mismo estar ante un óleo que ante una escultura o ante una fotografía. Hay una operación de clasificación, acorde a nuestro repertorio de categorías.

También se produce una proyección ya que volcamos nuestras experiencias en la representación y completamos aquellos vacíos o lagunas que no son totalmente comprensibles. Y aunque fuera una representación con un fuerte “realismo” siempre hay una interpretación basada en nuestra tradición y punto de vista. Lo que para unos es erótico para otros no lo es. O en los test de psicología como las manchas de tinta de Rorschach o las ilusiones ópticas en donde hay personajes ocultos. Otro buen ejemplo de abstracción son los mapas, que obviamente reducen todo el mínimo de detalles y los simbolizan. Todos son juegos de percepción y proyección que nosotros vamos interpretando.



Ilusión óptica



Mapa continente americano

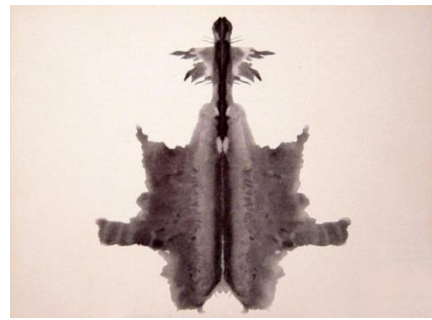
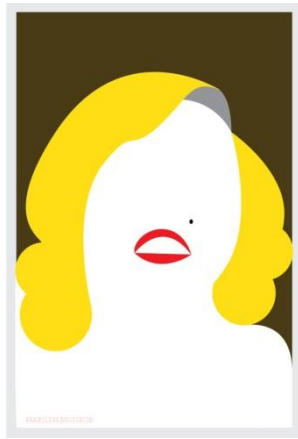


Lámina 6 del Test de Rorschach

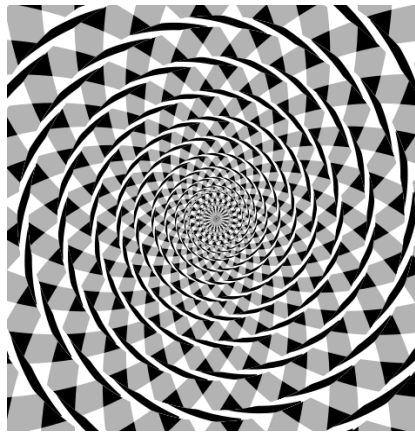
Al abstraer hay una selección basada en las necesidades y prejuicios: Organizamos con base en el conocimiento y en nuestro contexto. No es como un reflejo que absorbemos pasivamente sino que vamos otorgando atributos y significado a lo que vemos.

Aquí es pertinente hablar del principio del etcétera enunciado por Gombrich<sup>50</sup>: Completamos una serie a través de unos cuantos elementos. Se puede realizar esta acción ya que contamos con una base de datos dentro del pensamiento que va haciendo coherente la representación. Ya sea que observemos una ilustración donde falten rasgos del personaje: ojos, nariz, etc., o la espiral de Fraser que nos da la sensación de movimiento. Nosotros como lectores completamos y prolongamos lo que está ausente.

<sup>50</sup> E.H. Gombrich (1998). p. 184.



Marilyn Monroe de la serie  
*Simple Public Figure* (2010)



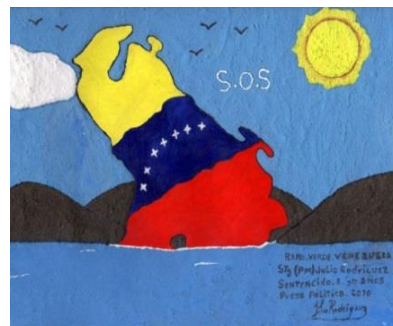
*Espiral de Fraser* (1908) James Fraser

En la abstracción entra en juego la subjetividad y la expresión ya que al momento de la creación y de interpretar se implica el factor emotivo y anímico. No es lo mismo ver una película de drama cuando estamos tristes a cuando estamos contentos. O lo que escogemos para fotografiar o pintar al momento de estar con determinado humor. Lo mismo las condiciones físicas: como si padecemos problemas de visión, enfermedades, el pulso, etc., es maravilloso observar las representaciones que hacen niños o personas con padecimientos como Síndrome de Down, o los adictos o reos. Todo afecta la forma de interpretar la realidad, es una adaptación.

Las siguientes representaciones ilustran lo anteriormente expuesto: La primera imagen es una pintura hecha por la joven con Síndrome de Down: María Gracia Sánchez Seco en 2006, la segunda un cuadro del preso político venezolano Julio Rodríguez, condenado a 30 años de cárcel por los sucesos que precedieron al golpe de Estado contra el presidente Hugo Chávez en el 2002. En ambos se observa una abstracción de realidad, una construcción de sentido acorde a su entorno, a sus características y su conocimiento. Nosotros como intérpretes las dotamos de expectativas y comparaciones, uno anticipa rápidamente al ver una representación su significado.



*Después del baño* (2006)  
María Gracia Sánchez Seco



*Sin título* (2002)  
Julio Rodríguez

- Cultural: las representaciones son sociales, están insertas no sólo en una tradición, sino que a través de ellas podemos interactuar con otras personas. Son estandartes de valores y creencias. Tienen un poder ideológico muy fuerte. Además que la producción de imágenes está dictada por la misma cultura, ella establece sus reglas y condiciones, por lo tanto la representación es cultural. Las representaciones portan hábitos conceptuales, que son necesarios para la vida y entonces nunca hay un ojo sin prejuicios, siempre vamos culturizando las imágenes. Se enriquecen los métodos que la cultura ofrece.

Un excelente ejemplo es la «M» de color amarillo de la cadena estadounidense de comida rápida *McDonald's*, la cual es ya conocida mundialmente y fácilmente identificable. Se ha convertido en parte de nuestra cultura y al inicio sólo fue una representación que extrajo una letra del abecedario para ser parte del logo de esa empresa y posteriormente se convirtió en un fenómeno mundial.



Logotipo de *McDonald's*.  
(1968) Stanley Meston

Pasó de una función textual a una visual, ya que esa M como tal, ya se considera una imagen y no sólo la representación de una letra del abecedario. Por otra parte, esta función cultural también tiene una función simbólica ya que encierra significados agregados por los grupos sociales y el contexto: es símbolo de capitalismo, de obesidad, de Estados Unidos, etc. El escritor y periodista estadounidense, Eric Schlosser; en su libro *Fast Food*, habla más de este logotipo, al que relaciona con connotaciones sexuales, como la forma de los senos. Se interpela a la imagen en sí, y a la corporación que representa. Va más allá de una mera referencia. Se observa la representación como un sistema abierto y dinámico donde las funciones y características convergen al mismo tiempo, no se dan de forma aislada o exclusiva, están integradas en un entramado sociocultural.

Otro ejemplo es la famosa foto de la fallecida actriz norteamericana Farrah Fawcett donde porta un bañador rojo y tiene un fondo tricolor de rayas. La cual se agregó a la cultura pop de inmediato, es parte de la misma y también de la época de los 70s. Ninguna otra imagen de ella tuvo tanto éxito. No es una mera copia o reproducción de la artista: Es una representación que cumple con esta función cultural al tener tanta aceptación y englobar

de manera tan adecuada el significado de esos tiempos. Es importante señalar, que cada representación, responde a cuestiones u objetivos diferentes acorde al grupo o contexto donde se ubique. Nunca hay una representación idéntica (aunque así lo pareciera) a pesar de que la producción de imágenes se rijan por esquemas colectivos.



Afiche publicitario de Farrah Fawcett  
(1976) Pro Arts Inc.  
Fotografía de Bruce McBroom

La representación está inserta en la cultura: Se adapta e integra a la misma, y su estructura y significado también. Un ejemplo son algunas de las pinturas del artista italiano Miguel Ángel. Durante muchos años se tuvo la creencia de que las mujeres representadas en sus cuadros tenían rasgos muy robustos y masculinos; y se consideraban como una imprecisión visual por parte del artista. Pero al investigar y ahondar en el contexto se descubrió que en ese tiempo era muy complicado tener una mujer como modelo, debido a las costumbres sociales de la época; y es por eso que recurría a varones como modelos, los cuales posteriormente dotaba de elementos femeninos. Así que estos detalles, que al inicio se pensaba eran errores técnicos, son símbolos de los valores sociales que existían. La representación es portador de la cultura. Son universos de significado, proyecciones que nos van guiando por toda la cosmovisión de una sociedad.

- Creativa: para que una representación sea identificada se requiere imaginar y completar vacíos que se hallen al momento de la interpretación, o al contrario que enriquezca el significado de la misma, es un proceso esclarecedor y creativo. Aquí entra en juego también la expresión que va relacionado con el aspecto emotivo. Se liga con el pensamiento simbólico y la capacidad de evocar y dotar de sentido algo que en primera



aparición no lo tendría. Ej. arte abstracto donde se requiere de una fuerza imaginativa mucho mayor que para otras representaciones.

La imaginación nos permite ser conscientes de lo que observamos y aterrizarlo, hacerlo comprensible y establecer relaciones de sentido como en el caso de la imaginación histórica que nos ayuda a superar las barreras del tiempo y situarnos en el contexto original de la representación, para imaginar se requiere de conocimiento, de aprioris que sean la brújula, al conocer aunque sea vagamente un concepto representado, nosotros vamos adaptando y completando, nos convertimos en hacedores de fantasías.

Un ejemplo es el libro *La buena tierra* de la escritora estadounidense Pearl S. Buck que habla de la China precomunista y donde en un pasaje, el protagonista Wang Lung se encuentra una propaganda tirada en la calle y horrorizado llega a su casa y lo muestra a su familia diciendo que es el dibujo de un hombre torturado y moribundo, nadie puede comprender la razón de poner en papel tal atrocidad, cuando en realidad la ilustración era de la crucifixión de Jesucristo. Para ellos, la imaginación sirvió como disparador de cualquier significado ante la representación, que resultaba incomprensible debido a que les faltaba el conocimiento necesario, veían solamente un hombre clavado a una cruz desangrándose, esa era su base. La representación es el punto de partida, nuestra imaginación y el conjunto referencial (experiencias, conocimiento previos) son los que terminan el proceso de significación.

Hay una ambivalencia entre lo semejante y lo imaginario, son co-dependientes para que una representación exista. Una imagen remite a un contenido tal vez conocido, pero también engendra un imaginario donde hay proyecciones inagotables de significado. Una representación invariablemente hace un llamado a la imaginación visual e histórica.

- Convencional: Se requiere de un reconocimiento individual y social para que la representación se considere como tal. Hay una legitimación que se basa en códigos establecidos y criterios culturales. El código de reconocimiento se basa en el binomio semejanza-diferencia y en lo cultural-histórico.

Al legitimar una representación podemos afirmar: esto es tal cosa, lo cual necesita de un reconocimiento colectivo y no sólo individual y también de sensibilidad para captar y

clasificar aquello que será representación. Por eso “representar es mediar la sensación y en esa mediación se pone de manifiesto que esto es tal cosa [...] no se pierde de vista lo real pero se ve a través del doble proceso de seleccionar y articular”<sup>51</sup>. La sensibilidad forma una visión de mundo, produce conocimiento y por lo tanto acredita representaciones que configuramos a través de convenciones que consideramos adecuadas que pueden ser llamados códigos de reconocimiento. El espectador o lector es quien legitima la representación a través de estos códigos, quien verifica y aprueba al reconocer algo de esto en la obra.

## **FUNCIONES REPRESENTACIÓN**

---

- Mediar: Esta puede considerarse una de sus funciones más importantes, ya que la representación es un vínculo entre los individuos y su entorno, es la forma en la cual aprehenden el mundo y se comunican con él y con otros seres. La relación del individuo con la realidad no es inmediata. Necesita de intermediarios y las representaciones –junto con otros sistemas- hacen la conexión requerida para que podamos interactuar con lo que nos rodea. A través de la representación nos damos cuenta de las circunstancias sociales, se transforman en mediadoras de las formas de concebir y adquirir prácticas sociales. Va muy ligada a la función de explicar: aprendemos a cómo vivir en el entorno gracias a las representaciones, nos vemos reflejados en ellas.

Es una llave para abrir el umbral de nuestra mente y el mundo exterior, establece una relación sujeto-realidad la cual condiciona la construcción e interpretación de imágenes.

- Exhibir: Una representación hace visible y muestra un extracto de la realidad, lo saca de su contexto habitual y nos lo muestra de tal forma que reparamos en algo que antes no percibíamos de forma consciente sino que lo veíamos como ya parte de nuestra cotidianidad. Nos hace voltear la mirada. Un ejemplo son las instalaciones de arte donde despojan un objeto de su hábitat natural y se transforma en un espectáculo, en algo completamente distinto y hace que surja la trascendencia.

---

<sup>51</sup> Valeriano Bozal (1987). p. 26

El artista holandés Mark Manders utiliza este recurso para sus exposiciones, que están conformadas por cosas cotidianas que resignifica: periódicos, bolsas de té, huesos, tazas, etc. Él afirma que los objetos y el entorno son entidades de información y están estrechamente relacionados con nuestra existencia física. Esta valoración comprende las cosas que percibimos, así como las que imaginamos o soñamos, por lo que las representaciones las observa como híbridos del mundo físico y asociaciones que no están conectadas con su significado y funcionalidad, las cuales existen por su integración a un nuevo orden.

Otro ejemplo de esta llamada de atención hacia objetos de la realidad en los cuales muchas veces no reparamos hasta que los vemos representados, es la vendedora de alcatraces de Diego Rivera, la cual ya es parte de una historia, de una atemporalidad; y tal vez nunca se hubiera obtenido este reconocimiento por otra vía, y sería solamente una mujer en un mercado o en alguna escena de la vida diaria que olvidaríamos rápidamente.

La exhibición produce esquemas conceptuales que vamos adhiriendo a nuestro conocimiento después de estar en contacto con la representación y que nos sirven para futuras interpretaciones.

- Explicar: Las representaciones nos ayudan a comprender mejor la realidad, a los demás y a nosotros mismos, son la manera en que vamos obteniendo conocimiento de nuestro mundo, de las prácticas y costumbres que lo rodean. Vamos articulando el saber de forma individual y social. Un ejemplo son las nuevas plataformas como *YouTube* que se convierten en herramientas de aprendizaje para los usuarios. Ahí uno puede conocer a través de las representaciones publicadas aspectos relevantes del mundo, de la sociedad, de oficios, idiomas, y todo lo que uno pueda imaginar.

Algo muy popular en ese entorno, son los videoblogs, donde personas exponen sus puntos de vista sobre diversos temas o hacen representaciones acerca de un acontecimiento social. Esto se convierte en un fenómeno cognoscitivo e interactivo ya que al mismo tiempo que esas personas absorbieron algo de la realidad y lo exponen a través de su punto de vista, los que observan el video aprenden sobre esa interpretación y al mismo tiempo la dotan de nuevos significados acordes a sus experiencias: Es un ciclo

abierto que va enriqueciéndose continuamente. La representación es una pantalla donde convergen significados, conocimiento, experiencias y por supuesto la interpretación.

- **Evocar:** Al estar ante una representación es como si trajéramos el mundo que ahí se observa. Es estar en un bosque, en el planeta Saturno, con un elefante o ante una escena romántica. Trae lo ausente a escena, lo presentifica. Además de tener un carácter político esta función; pues las representaciones presentifican a las autoridades y formas de poder institucionalizadas. Un ejemplo: todos los retratos del Presidente de la República que existen en cada una de las oficinas de gobierno. O los distintivos/logos que tienen como función indicar que cuentas con un poder político, y otorgan beneficios, como la famosa placa de la Procuraduría General. Son registro de realidades, ya sea pasadas o presentes.

Las representaciones hacen que miremos las cosas, que se nos presenten, antes estaban ya ahí, en la realidad; pero gracias a la representación podemos reparar en ellas y prestarles una atención que antes no se le daba. Hay una evocación que nos permite establecer vínculos con base en lo que está en nuestra memoria.

- **Sustituir:** Esta función es muy parecida a la anterior, con la diferencia que al sustituir se otorgan todas las características a esa representación con respecto a su referente. La representación está en lugar de, es un gestor de la realidad ante nosotros. Un ejemplo sería la ofrenda de día de muertos, donde las fotos u objetos de las personas difuntas fungen como sustitución de sus presencias físicas. No es una réplica, debido a que no es la persona en sí, es un referente, algo que invoque a ese ser querido. Todo depende, como ya hemos visto, de las convenciones y de cierta motivación que los relacione. Lo que importa es el valor que le otorgamos dentro de un contexto de acción y que tenga éxito, es decir que actúe igual o mejor que el objeto real.

Más que sustitución es una transición o trasposición de poder o atributos, no importan tanto las características sino que ocurra esta “cesión de derechos” del objeto a la representación, todo con base en convenciones sociales que lo legitimen.

- **Vincular:** Se ponen en diálogo las diferentes esferas de la vida humana con la representación, además que permite llegar a sectores que otros sistemas como la escritura no abarcan, las representaciones visuales cuentan con una organización muy

específica que ayuda a comprender las dimensiones de la vida cotidiana. Hace que integremos una cosmovisión. Las imágenes muchas veces explican lo que el lenguaje no es capaz de hacer: “la representación es siempre bidireccional, enlaza dos cosas, enseñándonos cómo mudas de una lectura a otra”<sup>52</sup>. Une el mundo material o visible con el intangible, une la cultura con el individuo, nuestro conocimiento con la realidad.

Cuando vinculamos hay un proceso de interacción e integración, un ejemplo son los exvotos que son representaciones pictóricas de agradecimiento que hacen fieles religiosos a entidades divinas por favores que les hayan cumplido. El exvoto cumple una función de vinculación al establecer un puente entre ambas dimensiones de la realidad, surgen nuevas conexiones al asociarlos entre sí a través de un significado compartido, se organiza el mundo con las representaciones. Al vincular debe haber también un factor novedoso, que ilumine la realidad y nos haga voltear la mirada: hay que fundar relaciones inéditas a través del soporte o medio idóneo.

- Transformar: Una representación nunca es un duplicado de la realidad. Hay un proceso activo, creativo y de innovación muy elaborado: Es un sistema que va evolucionando conforme el tiempo y la cultura. Hay siempre una adaptación de acuerdo con lo que está vigente, pero nunca es estable, está en continuo cambio, de ahí que no exista un solo estilo pictórico o que la concepción de erotismo vaya cambiando al paso del tiempo. Un ejemplo es que actualmente la imagen masculina está ganando terreno en los productos mediáticos contra el monopolio femenino que había imperado durante varias épocas.

Esto no quiere decir que las representaciones son efímeras o con caducidad, al contrario son atemporales y pueden interpretarse en cualquier periodo histórico ya que su significado es inagotable. Son muy adaptables pero sin perder nunca su tradición y episteme; lo que aquí se trata de exponer es que están en continuo movimiento al igual que la sociedad y la cultura. Son sistemas vivos que van reconfigurándose y reinventándose.

Una representación transforma la realidad, al estar frente a una imagen, un cuadro, una exposición no vemos de manera idéntica lo que nos rodea, ahora la resignificamos y le

---

<sup>52</sup> E.H. Gombrich (1998). p. 203.

asignamos valores nuevos con base en lo que acabamos de observar y experimentar. Nos predispone para futuras experiencias y enriquece nuestro bagaje cultural, en pocas palabras nos va transformando. Una representación es esencial para la construcción de la cultura y el arte.

- Satisfacer: Una representación nos produce gozo o una experiencia estética debido a que reconocemos en ella rasgos que nos son familiares, siempre hay un placer en identificar algo que está dentro de nuestro horizonte de conocimiento. Es decir al poner en ejercicio nuestra facultad imitativa se dispara una satisfacción ya que nuestra imaginación y conocimiento están trabajando, esto es muy parecido a lo que dice Aristóteles en *La Poética*.

Como seres que vivimos interpretando siempre es grato asombrarnos ante algo desconocido o en apariencia extraño e ir articulando significados y hacerlos comprensibles para nuestro entendimiento. Semejante a ir resolviendo enigmas o acertijos, ya que ante una representación se nos abre todo un mundo, un mundo que puede ser completamente diferente a lo acostumbrado y que vamos explorando a través de establecer relaciones con nuestro bagaje cultural y la realidad. Una representación es placentera porque nos permite observar algo desde otra perspectiva y con otro significado pero sin perder la referencialidad.

Un buen ejemplo de esto es el cine, donde hay una catarsis ante lo observado en pantalla, muchas de las películas de terror más exitosas es porque logran una conexión “cotidiana” con los espectadores a pesar de lo imaginario que pueda parecer el film, esto es, que podamos trasladar lo que vemos a situaciones de nuestra vida diaria. Por ejemplo *The Blair Witch Project* (1999), *Rec* (2007) o *Paranormal Activity* (2007) las cuales exhiben situaciones que podrían sucederle a cualquier persona, lo cual complace a los espectadores al sentirse representados. También produce gozo una representación ya que es una manera de inmortalizar la realidad y no solamente recurrir a nuestra memoria para recordar momentos que anhelamos conservar.

- Simbolizar: Una representación contiene un sinnúmero de significados en su interior, esta función es como un resumen de las anteriores, ya que las engloba de cierta manera. Una representación puede ser considerada una forma simbólica ya que es un

parteaguas con la realidad, nos permite comprenderla y explicarla, además la comunicación está basada en representaciones, las cuales nos hacen adherirnos como sociedad ya que refuerzan mecanismos culturales y discursivos.

Se pueden tener varios símbolos en el interior de una representación, o ser un símbolo en sí, todo es cuestión de ir articulando su forma y contenido. La naturaleza de una representación es metafórica, hay que recordar lo expuesto por Ricoeur<sup>53</sup> donde nos menciona que en el símbolo siempre hay una metáfora que lo constituye, es el factor mediador para acercarnos al misterio de lo simbólico. Es como un reactivo que saca a la luz el significado. Para comprender un símbolo hay que descubrir la metáfora encerrada.

Se conforma un engranaje de doble significación, no es solamente lo que vemos: una casa, una montaña, etc., *El maestro de escuela* de Magritte va más allá de su referente inmediato (hombre trajeado con sombrero de bombín con una luna menguante arriba) sino que conlleva todo un trabajo metafórico que tiene como objetivo descubrir el simbolismo en la obra, es decir el excedente de sentido, aspectos velados que encierra la obra. Las representaciones simbolizan, ya que a través de ellas podemos decir cosas que no sean literales y darles un sentido más profundo. Se les añade sentido y constituyen una visión de mundo y un descubrimiento de la realidad.



El maestro de escuela  
(1954). René Magritte

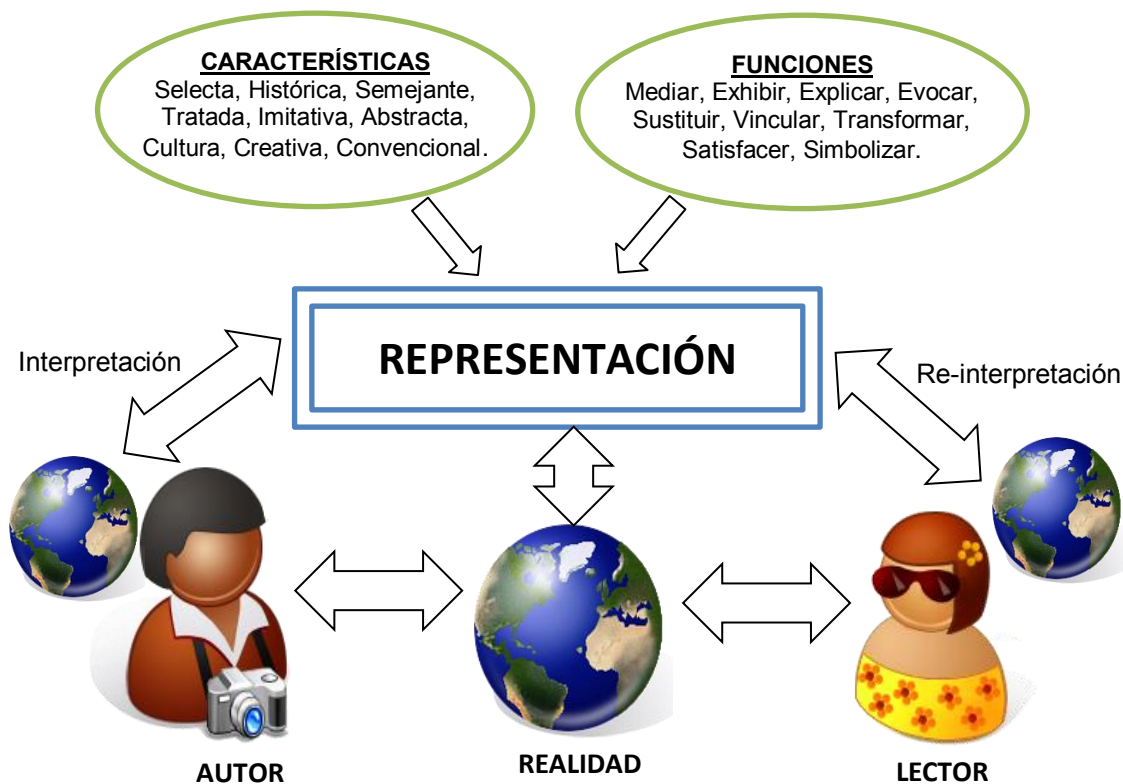
Esta propuesta de morfología no es un esquema cerrado: Es totalmente abierto y dinámico, es una aproximación. Las características y funciones enlistadas no son aisladas, confluyen libremente y de manera simultánea al momento de crear representaciones. Igual el fenómeno comunicativo: No es un modelo informático o binario si no un organismo vivo que va ocurriendo acorde a la interacción de sus miembros.

Las representaciones son sistemas plurales de significado, que contienen símbolos y se van enriqueciendo gracias a las lecturas (interpretaciones) que se hacen de las mismas, además de portar una tradición histórico-cultural. Se revitalizan y actualizan en cada época donde son ubicadas. No son copias, son creaciones que toman extractos de la

---

<sup>53</sup> Paul Ricoeur (1995). *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. México. pp. 58-82.

realidad y las experiencias cotidianas. Para que una representación sea tomada como tal se necesita de una legitimación por parte de un grupo social. El siguiente esquema muestra la complejidad de la representación: Nada es estático, está en continuo movimiento, va más allá de la copia, es invención y creatividad en la que concurren varias dimensiones y relaciones espacio-temporales.



## 1.2. La mimesis en la representación visual

En el apartado anterior una de las características de la representación era la imitación, que como categoría de estudio se define como mimesis. Es importante ahondar en este concepto ya que es uno de los términos clásicos de la teoría literaria y artística, define nuestra manera de abordar las representaciones, constituye su basamento ya que es el enlace entre la imagen y la realidad.

La mimesis ha sido abordada desde la Antigüedad, en ese tiempo –y aún ahora- se buscaba a través de las representaciones abordar la realidad, conocerla y aprehenderla.



Para cumplir tal objetivo se utilizaba la capacidad imitativa que tiene el ser humano, y es entonces que la mimesis surge, no reproduciendo sino transformando la realidad, aquello que el ser humano es capaz de conocer y reconocer con sus sentidos.

Mimesis tiene sus orígenes etimológicos en dos vocablos: La raíz griega *miméō* (μιμῆω) y en latín proviene de *mimēsis*, ambas tienen como significado imitar o imitación. Aristóteles menciona “que todas las formas de la poesía, así como las demás artes, son miméseis [...] Mimeiszai significa exactamente realizar algo que es semejante a otra”<sup>54</sup>. Esto no define el concepto, es solamente una noción primaria del mismo ya que como se verá más adelante la naturaleza de la mimesis no es una reproducir o duplicar sino transformar o crear, tal como asevera Eugenio Trias: “Propongo, pues, traducir interpretativamente el término griego *mimesis*, mimesis en sentido propio, con el término repetición creadora. O mejor, recreación, término multívoco y de gran expresividad en castellano”<sup>55</sup>.

La mimesis reinventa un extracto de la realidad más que imitarla o describirla: El término mimesis ha sido largamente usado para ilustrar la relación entre la imagen y su original verdadero. Sin embargo algunos teóricos han problematizado y profundizado sobre este concepto, permitiendo nuevas perspectivas donde la cuestión central es la naturaleza de la identidad<sup>56</sup>.

Cuando observamos una imagen existe muchas veces (por no decir siempre) un proceso de mimesis dentro de ella, esto no quiere decir que sea una imitación o reproducción del original, de la realidad que inspiró su nacimiento; mucho menos debe verse como un remedo o emulación, hay una reconfiguración de ese original, en primer lugar desde su materialidad. Ej. la pintura o fotografía de un Kiwi puede tener toda la apariencia de esta fruta pero nunca será o suplirá al objeto real, ya que no tiene sus propiedades físicas como el aroma, textura, volumen, etc., pero tampoco es un simulacro ya que da una propuesta diferente del objeto real, hay un referente, pero eso no quiere decir que lo trate de reemplazar o de engañar al espectador confundiéndo, sino que brinda una visión

---

<sup>54</sup> Aristóteles (1979) *Poética*. Ed. Aguilar. Madrid. p. 58.

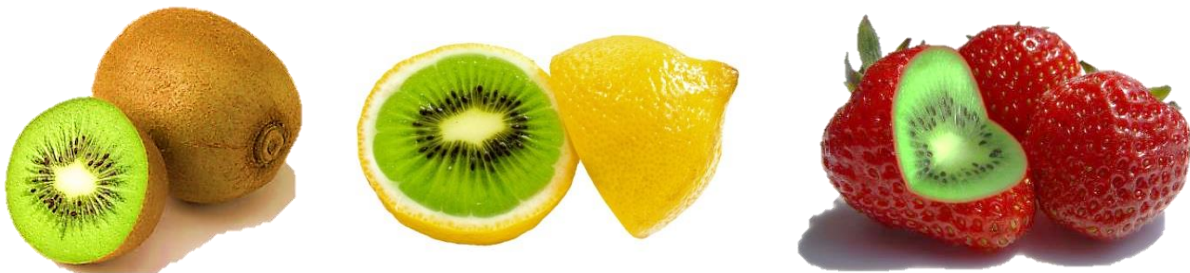
<sup>55</sup> Eugenio Trias (1981) en

[http://www.elpais.com/articulo/cultura/concepto/mimesis/elpepicul/19811230elpepicul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/concepto/mimesis/elpepicul/19811230elpepicul_2/Tes). Edición electrónica *El País*. Consultado Abril 2011.

<sup>56</sup> Matthew Potolsky (2006) *Mimesis*. Routledge. New York. p. Portadilla.

novedosa del objeto real, donde se funden puntos de vista del autor y una tradición histórica.

La siguiente secuencia de imágenes es una excelente muestra de lo que estamos tratando de afirmar: todas parten del Kiwi, pero ninguna va llegar a reproducirlo tal cual. La primera es la que avoca a un realismo más convencional, pero aun así no hay duplicado ya que la sombra inferior, el diseño de la rebanada abierta, es una confección que enriquece nuestro conocimiento. Igual con las dos ilustraciones posteriores, que visiblemente difieren de la realidad –pero la conservan de referente- y fundan una nueva visión de la fruta y la forma de representarla. No son engaños o ilusiones, son representaciones que erigen nuevos significados.



Lo mismo ocurre en las artes escénicas, donde la base es un original o algo del mundo real –aún en el performance hay referentes- pero la mimesis no es sólo esta imitación sino la propuesta que se ofrece a los espectadores de acuerdo con el grupo que lo está representando, Dallal ilustra muy bien esto al hablar de la danza: “es una experiencia viva, irrepetible, arriesgada que parte de la naturaleza de su ser original, y puede llevarnos a instancias inimaginables”<sup>57</sup>.

La mimesis, más que concepto es un proceso, el cual requiere de un referente (puede ser real o no, como lo explicado en el apartado anterior) y de una representación, en medio de esto surge la mimesis, o más bien, la mimesis acompaña todo el ciclo, ya que es el ciclo en sí. El mundo se remodela gracias a la mimesis:

Lo mismo que las demás formas simbólicas, tampoco es el arte mera reproducción de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Alberto Dallal (2010) en [http://mispasosobresushuellas.blogspot.com/2010/12/historia-de-la-danza-alberto-dallal\\_15.html](http://mispasosobresushuellas.blogspot.com/2010/12/historia-de-la-danza-alberto-dallal_15.html). Consultado Abril 2011.

<sup>58</sup> Ernst Cassirer (2009). *Antropología Filosófica*. p. 214.

Cuando creamos una imagen, estamos agregando nuestros intereses y punto de vista particular, por más fiel que algo pretenda ser siempre hay una proyección por parte del autor, y esto se hace más subjetivo cuando entran en juego las lecturas/interpretaciones. La mimesis no es un espejo que descubra la naturaleza o la realidad, o la imitación de un original, al contrario, es la manifestación auténtica de un original, de una creación. Para entenderlo mejor se proporciona el siguiente esquema<sup>59</sup>:



Claro que siempre hay un referente básico, es decir un significante de primer nivel, llámese niño, zapato, noche, sol, flor, etc., pero eso no quiere decir que la mimesis produzca clones o duplicados sino al contrario, se producen originales que trascienden más allá de su referencia, un ejemplo son los seres fantásticos que crean escritores o directores de cine, los cuales ahora ya son parte del mundo; son originales que ganaron un lugar en la cultura: los personajes de *Star Wars* del director estadounidense George Lucas ya son toda una realidad y un movimiento social muy importante y ninguno de ellos existía como tal en la vida real, pero ahora sí hay un *Darth Vader* real y que identificamos; o el personaje de *Harry Potter* de la escritora inglesa J.K. Rowling es un original, una representación independiente que la sociedad ha adoptado y aceptado y que es parte ya de la cotidianidad. Ambos ejemplos tienen referentes: un niño con lentes, un robot, un hombre con espada, etc., y aunque hay un patrón de imitación, la mimesis va más allá ya que ahora son autónomas y se les identifica por lo que representan en sí mismas. Han asumido un valor y posición social.

La mimesis también es muy utilizada en la publicidad, ya que crea un original pero en el cual podemos identificarnos, que reconocemos. Apela a nuestra sensibilidad y gozo mimético, quiere que nos proyectemos en algo que consideremos asequible y deseable, pero que está por el momento fuera de nuestro alcance y el consumo es la clave para llegar hacia el objetivo. Por ejemplo, la campaña mexicana de la institución de juegos y sorteos *Pronósticos* que tenía como slogan “Ya me vi, y ¿tú ya te viste?” haciendo alusión a que puedes ser millonario, que debes mentalizarte porque así sea, y por ende

<sup>59</sup> Con base en la propuesta de: *Mimesis. Reconsideration of an apparently obsolete concept*. En <http://d-sites.net/english/mimesis.htm>. Consultado Abril 2011.

comprar un boleto para jugar. La publicidad configura el mundo en el que hacemos nuestra existencia y para eso se vale de la mimesis.

La mimesis se mueve en los ámbitos de la imitación, de la representación y de la creación, para llegar a una comprensión total del concepto hay que remontarse a sus orígenes, que serán explicados a continuación.

### **1.2.1. Génesis de la mimesis**

---

En la Grecia clásica la mimesis era entendida como una semejanza representacional, sobre todo enfocándose en las artes dramáticas como el teatro. Dos filósofos abordaron el concepto desde diferentes perspectivas: Platón y Aristóteles, no fue invención de ellos, sino que ya contaba con una tradición en el ámbito ritual y artístico.

Las primeras nociones de la mimesis datan del coloso, pero no en el sentido que ahora lo conocemos: figuras de proporciones épicas que se dotaban de simbolismo y poder; sino como *kolossós*,<sup>60</sup> acepción con la cual los griegos hacían referencia a una figura que permitía ser un mediador entre dos dimensiones, por ejemplo entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La figura no tenía que contar con rasgos humanos, podía ser cualquier objeto de la naturaleza –aquí ya hay indicios de representación ya que su facultad no radicaba en el parecido sino en la articulación de significados- y se producía una sustitución, entendiéndola como mediación, como un intermediario del ser humano con esa parte de la realidad a la cual no puede acceder íntegramente.

El kolossós era un embajador entre ambas esferas, no un doble del ser humano, podía ser un vicario que permitía comprender a los individuos lo desconocido: “no es una encarnación cualquiera: en ella dos mundos distintos y distante se ponen en contacto y lo inaccesible se hace presente”<sup>61</sup>. Esto es un principio básico de la mimesis y por lo tanto de la representación, el hacer visible lo invisible.

---

<sup>60</sup> Valeriano Bozal (1987). p. 67

<sup>61</sup> Op.cit. p.69

La mimesis también se relacionaba con el ritual ya que se relaciona con *mimos* y *mimesthai* que se entienden como personificar algo que es distante o inasequible. No es tan importante la imitación sino el representar, se requieren condiciones espacio-temporales adecuadas, hay que recordar que el ritual requiere de ciertas reglas. Es una construcción simbólica<sup>62</sup>, un modelo social que se basa en la representación ceremonial de un mito donde convergen contigüidad y semejanza y restablece el orden social al ser un medio de cohesión e identidad, lo que nos muestra que la mimesis “es un hecho antes que la cualidad de un objeto o una imagen”<sup>63</sup>.

La mimesis es acción, es situarse en un contexto, bajo un conocimiento, donde confluyen ciertas condiciones orientadas hacia un objetivo común. En este sentido de ritual la mimesis detiene el tiempo y tiene una condición cíclica y de renacimiento, de ser un vínculo entre lo eterno/sagrado. Un ejemplo es la Semana Santa de la religión católica donde se presentifica cada año el calvario vivido por Jesucristo. El ritual trae el pasado a escena y lo actualiza, lo cual no difiere mucho de lo que las representaciones que se hacen hoy en día: Una foto trae al presente momentos, personas que ya no están, como reza un refrán popular “recordar es vivir” y estas imágenes atesoran instantes capturados en el tiempo. Tal como se hacía en la antigüedad con las acciones rituales.

Platón<sup>64</sup> aborda la mimesis desde una perspectiva negativa, especula que la imitación es imposible ya que no se tiene el conocimiento de la Verdad que se sabía antes de la caída del ser humano. Es por eso que la mimesis la condena a una creación de ilusiones y fantasmas donde dice que el arte imitativo se basa en la mediocridad ya que sólo es una copia de la copia, debido a que la realidad es una representación incompleta, inacabada del mundo de las ideas que es donde debe llegar el alma. Pone un ejemplo de tres camas, la primera hecha por Dios, la segunda por un carpintero y la última por un pintor. La original e irreplicable es la realizada por Dios, la otra es una imitación que nunca alcanzará la perfección de la primera, sigue siendo una creación pero no natural; pero la del pintor es la más vulgar y trivial al ser una subcopia de la que realiza el carpintero. Por lo tanto las imágenes para este filósofo son solamente quimeras de una realidad, ensueños que seducen pregonando que son verdad cuando la desconocen.

---

<sup>62</sup> Jean Cazeneuve (1971) *Sociología del rito*. Amorrortu. Buenos Aires. p.28

<sup>63</sup> Valeriano Bozal (1987). p. 71.

<sup>64</sup> Platón (1990). *La República. Libro X*. Espasa-Calpe. México. pp. 277-303.

La capacidad mimética para Platón es imperfecta ya que sólo se producen apariencias de la realidad, las manifestaciones artísticas como la poesía, la pintura, escultura están muy lejos de lo verdadero, son simulaciones que no llegan a la esencia, a la realidad misma y que se ostentan como verdad, como engaños, como actos de un prestidigitador. Son representaciones de representaciones, limitadas a ser imitación de otra imitación y sólo nos impiden ascender o conocer la verdad ya que nos quedamos con esas apariencias estancados y nos retiene en imágenes fantasmagóricas.

En *El Banquete* aborda también la mimesis pero relacionada con la belleza, con la correspondencia de los cuerpos que antes eran perfectos y fueron separados y andan eternamente en busca de su semejante. Bajo esta creencia entonces la belleza es la búsqueda de correspondencias, de equivalencias con aquello que perdimos. Pero también algo inaprensible ya que la verdadera belleza está en el mundo de las ideas, es algo independiente de lo físico de manera tal que no tiene por qué corresponderse con una imagen visual.

Esta filosofía platónica de la mimesis es demasiado severa y radical, ya que no es una imitación o falsedad la que se produce en una obra artística o en una imagen, la mimesis no busca un reflejo engañoso, sino una creación y configuración de la realidad. Hay adaptaciones que vamos asimilando y nos hacen comprender mejor nuestro entorno y a nosotros mismos.

Algo rescatable de Platón es la idea de que no podemos asir la realidad, pero no por eso nos encontramos enganchados en ilusiones o trampas que nos impidan acercarnos a lo real, ya que la realidad tiene que ser mediada, y de ahí la necesidad de las representaciones y de ahí que también tengamos esa capacidad mimética para obtener conocimiento. Pero no hay que devaluar esas acciones o imágenes que se producen para interactuar con el mundo, al contrario son formas simbólicas que enriquecen tanto a los individuos como al mundo en sí:

Lo que llamamos cultura o civilización se basa en la capacidad del hombre para ser un hacedor, para inventar usos inesperados, y para crear sustitutivos artificiales [...] porque el mundo del hombre no es tan sólo un mundo de cosas;

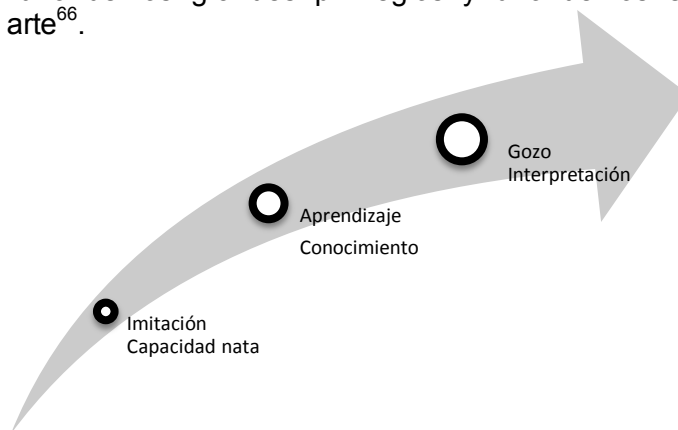
es un mundo de símbolos donde la distinción entre realidad y ficción es a su vez irreal [...] en nuestras mentes los límites son elásticos<sup>65</sup>.

Así pues, la postura platónica es derrumbada ya que nuestro mundo es un terreno simbólico y las representaciones son construcciones simbólicas basadas en la mimesis, que nos permite encontrar significados y correspondencias.

Y es aquí donde se inserta Aristóteles ya que para él la mimesis es la base de la acción humana, aprendemos con base en el comportamiento imitativo y por lo tanto somos seres que no podemos despegarnos de esta condición. Es entonces que las representaciones son productos de esta naturaleza innata al ser humano y que de ahí proviene el gozo que sentimos al estar frente a una de ellas e identificar elementos plasmados.

Aprendemos a estar en el mundo gracias a la mimesis, la infancia es el periodo clave para esta situación, pero no se detiene ahí ya que toda nuestra vida estamos asimilando nuevos conocimientos y adoptando conductas. Por eso el gozo inagotable que se produce al imitar o admirar una representación, ya que se activa el razonamiento, las asociaciones, la capacidad de reflexionar sobre eso que observamos. Es un gozo basado en el descubrimiento y en la gratificación de haber aprendido algo nuevo que podemos adoptar a nuestra vida cotidiana:

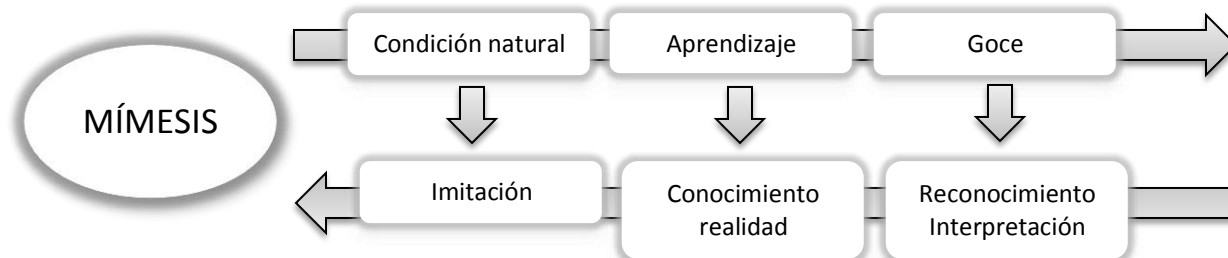
En la percepción sensible nos damos por satisfechos al captar los rasgos comunes y constantes de los objetos; la experiencia estética es más rica, está preñada de infinitas posibilidades que quedan sin realizar en la vida cotidiana. En la obra del artista estas posibilidades se actualizan, salen a la luz y toman una forma definida. La circunstancia del carácter inexhaustible del aspecto de las cosas es uno de los grandes privilegios y uno de los encantos más profundos del arte<sup>66</sup>.



<sup>65</sup> E.H. Gombrich (1998). pp. 84-85

<sup>66</sup> Ernst Cassirer (2009). *Antropología Filosófica*. p.216.

El reconocimiento es lo placentero de la mimesis, identificamos “esto es aquello”, lo cual enriquece nuestro cúmulo de experiencias, ya que gozamos al interpretar, es inagotable el significado que añadimos o descubrimos, somos seres que así coexistimos: dando sentido a lo que nos rodea y reconociéndonos en objetos y seres ajenos a nosotros: “La semejanza se produce en el ser y no en el parecer”<sup>67</sup>. La mimesis es por lo tanto de un carácter ontológico. El esquema anterior entonces queda completado de la siguiente manera:



Somos seres que nunca acabaremos de aprender<sup>68</sup> y que por nuestra condición social siempre estaremos en contacto con manifestaciones culturales y con la naturaleza a la cual requerimos interpretar y dotar de significado, es un ciclo que no termina, ya que hay una interdependencia. Es decir, la cultura necesita de nosotros, como nosotros de ella.

Toda representación entonces complementa y fortalece la realidad, la mimesis es un proceso cognoscitivo y de imaginación, no hay representación -ni interpretación- sin conocimiento. La mimesis no sólo representa los rasgos exteriores del mundo, o los que vemos a simple instancia, va más allá, accede a planos profundos y sensibles que nunca podrán ser reproducciones o copias ya que se conforma de metáforas y símbolos.

Para acotar la mimesis, Aristóteles distingue tres criterios de imitación<sup>69</sup> los cuales son muy útiles para verificar la estructura de las representaciones:

- Medio. Se basa en el soporte material que se utilice: color, sonido, letras, etc.
- Objeto. Es acorde a lo que se imite: personas, animales, qué tipo de personas, etc.
- Método. Es la técnica usada: lenguaje, cine, pintura, teatro, etc.

<sup>67</sup> Valeriano Bozal (1987). p. 83.

<sup>68</sup> Piaget dice que el acto de inteligencia se constituye gracias a la relación entre el sistema de asimilaciones y acomodaciones que vamos realizando desde la niñez y que se basa en la imitación. Se hace una reproducción del mundo la cual va dando una serie de modelos que al interiorizarse permite la acción libre de los mismos. Es decir, nosotros los vamos amoldando a nuestra vida. No se hacen de forma mecánica, sino que hay toda una construcción imaginativa. Vid. Jean Piaget (1975) *La formación del símbolo en el niño*. pp. 85-98.

<sup>69</sup> Aristóteles (1979). p. 58.



Independiente de estos criterios imitamos con base en algo familiar o que sabemos de su existencia aunque sea en el plano de la ficción. Ej. Podemos representar una sirena o un pegaso aunque jamás hayamos visto uno en la realidad cotidiana, pero sí los hemos visto en el mundo de las representaciones, el cual está inserto en la esfera cultural que nos envuelve.

Siempre hay una diferencia en la mimesis, ya que al imitar lo hacen personas distintas, con entornos y vidas que no son los mismos. La naturaleza en sí misma es irrepetible y entonces no hay un duplicado o reproducción fiel, se utilizan los tres criterios previamente descritos de forma heterogénea. Cada quién decide cómo representar:

Hay que observar que en las teorías más radicales de la imitación no se trataba de restringir la obra de arte a una mera reproducción mecánica de la realidad, todas ellas tenían que permitir, en un cierto grado, la creatividad del artista [...] Así es el principio *ars simia naturae* no se mantiene en un sentido estricto y sin compromisos porque tampoco la naturaleza misma es infalible ni logra siempre sus fines [...] el arte viene en ayuda de la naturaleza y la corrige realmente o la perfecciona<sup>70</sup>.

La mimesis va más allá de la reproducción, no es que falsifique el aspecto sino que descubre la esencia, le otorga una nueva significación, la enriquece. La representación resignifica al objeto, a la realidad.

Esto se traslada al aspecto cognitivo del ser humano ya que no hay imitación idéntica ni en la vida diaria. Un bebé toma el lenguaje que está imitando y lo adapta a su personalidad y características físicas. El habla es una representación, un ente vivo que está en constante cambio y adaptación: nadie habla igual que otra persona, aunque la base de todo esto sea una imitación o habilidad mimética. Otro ejemplo es la ropa: andamos vestidos porque imitamos a los demás y porque es un código socialmente impuesto, pero cada quien hace uso libre de lo que desee portar como vestimenta.

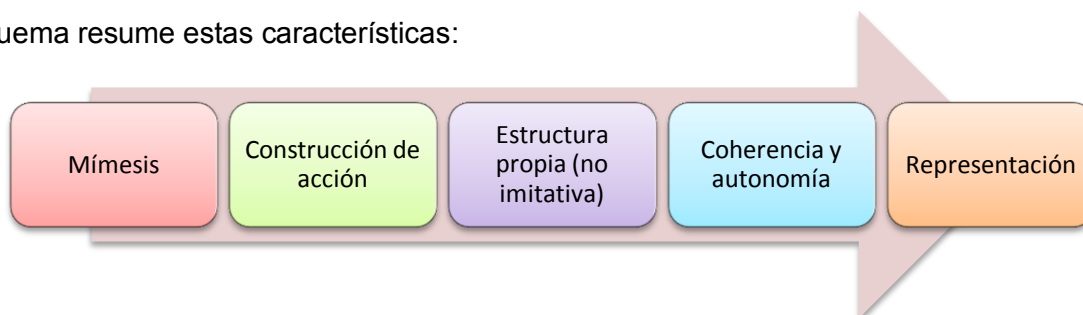
Adquirimos conocimiento gracias a la mimesis. Santo Tomás de Aquino apoya esta moción al decir que conocemos por medio de las representaciones, ya que no hay nada en el entendimiento que no pase a través de los sentidos, es decir la realidad puede ser aprehendida con la representación: “Todos los hombres desean por naturaleza conocer.

---

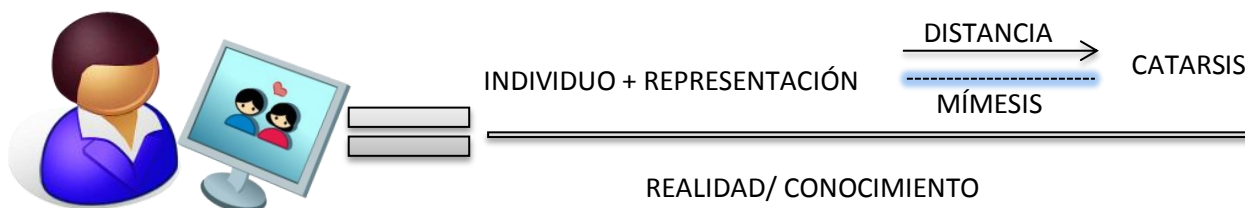
<sup>70</sup> Ernst Cassirer (2009). *Antropología Filosófica*. p.208.

Una prueba [...] el goce que nos proporcionan nuestros sentidos. La razón [...] está en que nos hace conocer y traer a la luz muchas diferencias entre las cosas”<sup>71</sup>. Pero lo que se haga a partir de esto es una creación autónoma y enriquecida de significado, no hay un autor generalizado, todos imprimimos un toque de particularidad en lo que imitamos o creamos. Además que gracias a la imitación podemos comunicarnos e interactuar con los demás individuos y la realidad misma, es una interfaz que permite establecer vínculos sociales y volcar emociones.

La mimesis se basa entonces en la acción, en un ejercicio continuo con la realidad, Aristóteles considera que el mito es la imitación de la acción<sup>72</sup>, y entonces es un principio fundador para las representaciones, las cuales articulan hechos y conductas, el siguiente esquema resume estas características:



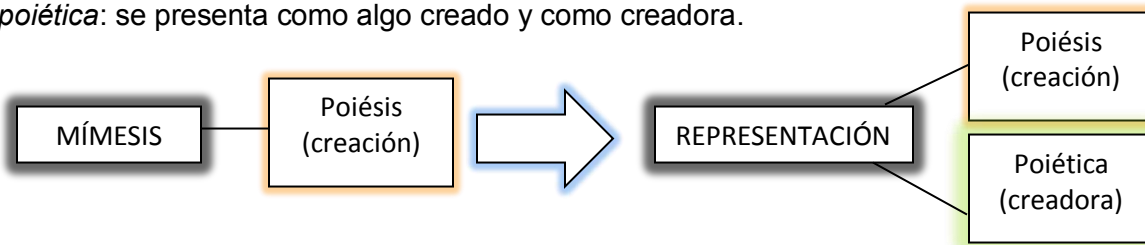
La mimesis aristotélica no sólo es acción, es también conocimiento. Se produce una catarsis ya que hay una proyección por parte del autor y lector que impregna a las representaciones de nuevos significados, ya sea a través de la empatía que se realiza o con el involucramiento emotivo-afectivo. Entre ambos hay una distancia histórica y de implicación, ya que nos regocijamos viendo una imagen, una obra, una película porque no nos está ocurriendo a nosotros, porque podemos vivir a través de ellas.



<sup>71</sup> Ibídem. p.16.

<sup>72</sup> Aristóteles (1979). p. 78

Gadamer<sup>73</sup> considera la mimesis como una categoría estética que se basa en la *poiésis*, es decir es una creación, que está subsumida en la representación la cual es *poiésis* y *poiética*: se presenta como algo creado y como creadora.



Una representación es fundación de un mundo (poiética) y al mismo tiempo mimesis de un mundo (poiésis), ya que se basa en referentes. La mimesis se vincula con una realidad que transmite a la representación. Ambas coexisten en un mismo espacio.

La mimesis habilita el modo de ser en la representación y de la relación de ésta con el mundo, es decir tiende el puente obra-mundo: da cuenta del efecto de la obra en el mundo y del efecto del mundo en la obra<sup>74</sup>. Es la que permite pensar la verdad no sólo en el arte sino en todas las representaciones ya que expone cómo la obra se relaciona con “lo que es”, con su esencia.



La aportación de Gadamer para la mimesis es que se convierte en la encargada de llevar la representación hacia el mundo, en específico hacia el mundo histórico. Y muestra que la obra no imita sino que representa y enlaza las formas simbólicas con las que cohabitamos como el lenguaje, las artes, la religión, etc.

La mimesis es fundamental para la construcción del pensamiento simbólico, que es todo el conjunto de herramientas que tenemos para mediar con otros seres humanos y la

<sup>73</sup> Hans G. Gadamer (1977). *Verdad y Método*. p. 157.

<sup>74</sup> María Antonia González Valerio. *La hermenéutica desde la estética*. UNAM. p. 5. En <http://www.magonzalezvalerio.com/la%20hermeneutica%20desde%20la%20estetica.pdf>. Consultado Abril 2011.

realidad. La mimesis está presente en todos estos procesos, ya que sin ella sencillamente no habría cultura, no tendríamos una comprensión práctica del mundo.

Lo representado tiene una relación mimética original: el que imita algo hace que aparezca lo que él conoce y tal como lo conoce, es decir desde su horizonte, pero la obra tiene algo que descubre su esencia al ser, revelada por los lectores que van otorgando sentido. Es un proceso complejo que se conoce como triple mimesis y que será explicado en el siguiente apartado.

Hablar de mimesis es referirse no sólo a imitación, es un acto creativo en el cual se produce conocimiento, ya que aprendemos a partir de lo que observamos y de aquello nos causa empatía; ya sea porque es algo ficticio o lejano a nuestra realidad, o también porque nos gustaría experimentarlo, o nos identificamos con ciertos rasgos o acciones.

A través de la mimesis podemos moldear la realidad, ya que hay una autonomía en lo que se imita, no son vacuos reflejos, hay toda una aportación. Interactuamos con nuestro entorno gracias a la capacidad mimética que poseemos. La sociabilización tiene como eje esta característica. No es una mera fijación de objetos, momentos, conceptos es una interpretación de la realidad, teniendo como base nuestro bagaje cultural. Es patentizar un “esto es aquello” o un “esto-ahí”, por lo tanto es la base de la representación.

## **1.2.2. La triple mimesis en la imagen**

---

Como se pudo observar al final del anterior apartado, la mimesis es más que imitación: Es un proceso que enlaza el mundo de la representación con el mundo del espectador, y también la realidad en la que se esté al momento de la interpretación. Son tres fases a las cuales se les conoce como triple mimesis, concepto acuñado por el filósofo francés Paul Ricoeur<sup>75</sup>. Cabe destacar que el autor lo utiliza para explicar tramas narrativas, enfocado más a la cuestión de los textos escritos, pero en las siguientes líneas se tratará de establecer el mismo proceso pero ligado a las representaciones visuales.

---

<sup>75</sup> Paul Ricoeur (2000) *Tiempo y Narración I*. Siglo XXI. México. pp.113-145.

La triple mimesis vincula la ficción (de la representación) con la realidad. Hay que recordar que la representación es *poiesis* y *poietica* ya que gracias a la mimesis hay una creación que funda un mundo propio y es donde comienza a surgir todo el proceso de la triple mimesis:

La obra de arte es definida como re-presentación puesto que ésta es siempre un representar [...] La obra se representa a sí misma en la medida que abre un mundo –el mundo de la ficción– con un sentido propio susceptible de ser comprendido e interpretado. Esta auto re-presentación consiste, así, en el despliegue o emergencia de un mundo que sólo existe por y en la obra, que se regula autónomamente [...] la autosuficiencia del mundo de ficción se revela gracias a la auto re-presentación y permite una interpretación de la obra ejecutada desde la obra, al margen de la biografía del autor y del mundo histórico que lo vio nacer<sup>76</sup>.

Es cierto que una obra puede interpretarse con base en su autonomía, como lo propuesto por Gadamer en *Estética y Hermenéutica*<sup>77</sup> sobre el arte abstracto donde afirma que hay una auto-referencialidad presente en toda obra, ya que toda obra por origen dice algo, tiene una comprensión del ser, y en el arte abstracto no se exige ninguna empatía con el artista y sencillamente está ahí “diciendo”. Pero una verdadera mimesis, y por ende una hermenéutica, va más allá, se tiene que hacer una convergencia de los tres elementos: autor, obra, lector; englobando la realidad que atañe a cada uno de los miembros. Y el mismo Gadamer apoya esta moción al decir que en la obra acontece lo que todos hacemos al existir: una construcción permanente del mundo<sup>78</sup>.

La representación despliega un mundo y cobra verdad a partir de él, pero también con su vínculo con la realidad, ya que así se incrementa su ser. Hay un bagaje o basamento que la fundamenta y que se multiplica cuando hay interpretaciones, las cuales nunca agotarán el significado de la misma, ya que cada interpretación aporta algo novedoso.

Es parecido a lo que se comentó sobre la catarsis aristotélica, hay una empatía con lo que vemos con base en la realidad que la sostiene y también con la que nos atañe. Un buen ejemplo es lo ocurrido el viernes 1 de abril de 2011 en la Galería Nacional de Washington en Estados Unidos, donde una mujer atacó escandalizada el cuadro *Dos mujeres tahitianas* del pintor francés Paul Gauguin, alegando que era maléfico. Esto muestra que

---

<sup>76</sup> Ma. Antonia González Valerio. *La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur*. UNAM en <http://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf>. p. 3.

<sup>77</sup> Hans G. Gadamer (1998). *Estética y Hermenéutica*. Tecnos. Madrid. p. 243

<sup>78</sup> *Ibidem*. p. 93

el cuadro movió algo en ella, acorde no sólo a lo que la obra representa en sí, sino con el mundo de la mujer, con su realidad que se vio proyectada en el lienzo.

Hay que recordar que el ser humano vive en el tiempo y de ahí su necesidad de construir representaciones que expliquen la experiencia vivida: ya sean escritas, visuales, orales. Necesitamos aprender lo esencial de la vida a través de estas imágenes o tramas ya que así se hace consciente nuestra naturaleza temporal, y conduce a una interpretación, que se aborda siempre a partir de aprioris o prejuicios (conocimientos previos). De todo lo que nos rodea tenemos una preconcepción con la que reconstruimos los hechos.

Existimos sólo en condición de interpretar y comunicar. Convertimos en signo toda realidad y depende de la materialidad para darle un significado. Una representación está hecha de signos y también de una forma para expresarse. Es entonces que los individuos somos hermeneutas constantes de la realidad, agentes sociales que transformamos la cultura y nuestro entorno. No recibimos de manera pasiva, sino que siempre estamos interactuando con lo que nos rodea.

Y para interactuar con la realidad nos valemos de sistemas como el lenguaje, la imagen, el arte, etc. Que son mediaciones por las cuales vamos adquiriendo conocimiento sobre lo que nos rodea y que están sujetas a una variabilidad, ya que van evolucionando y cambiando con el curso de la Historia, hay un diacronismo.

Las representaciones por lo tanto tienen un engranaje doble de referencialidad: en primer lugar refieren a un mundo, a una realidad (nivel primario) y designan un mundo propio y exclusivo que se abre al estar frente de ella (nivel secundario).

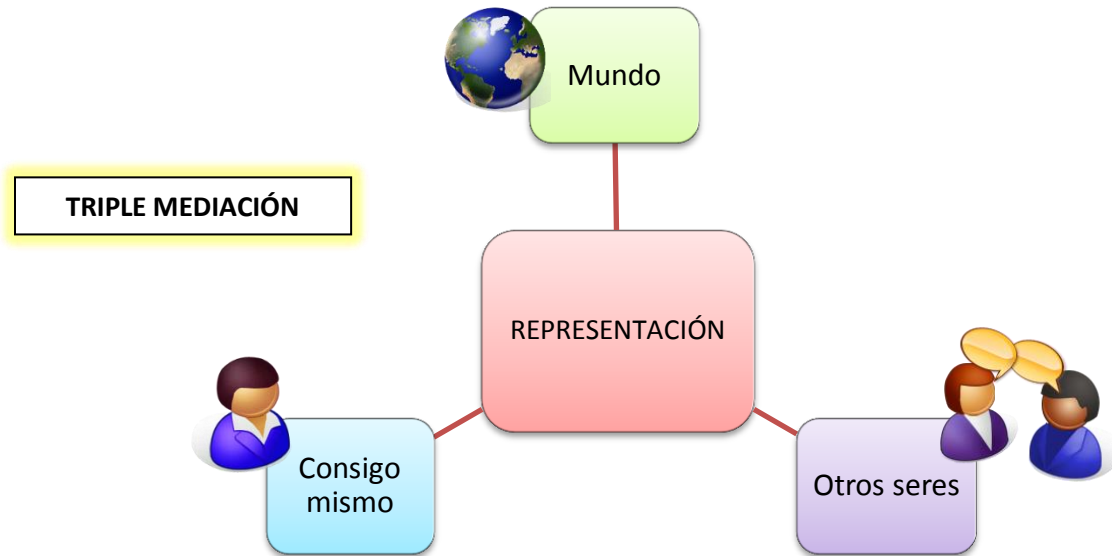
Por consiguiente una representación, basado en lo que sostiene Ricoeur<sup>79</sup> acerca del lenguaje, que determina como discurso, ya que es una entidad viva, existe una triple mediación: con el mundo, con otros individuos y con nosotros mismos. Una fotografía, una película o una pintura nos permite relacionarnos con el mundo, conocer más sobre él, pero también permite ponernos en contacto con otras personas (por ejemplo en un debate sobre el cuadro o al estar en una sala de cine compartiendo una proyección, o comunicarnos a través de una imagen) y por último nos permite una catarsis personal:

---

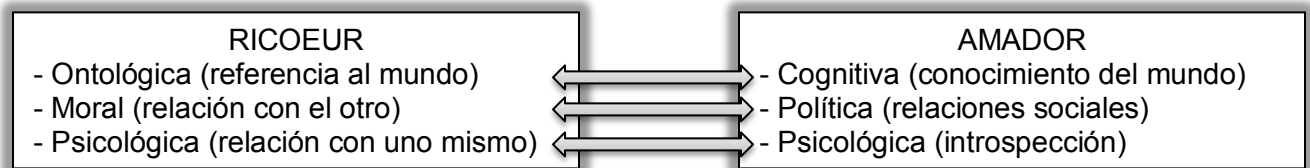
<sup>79</sup> Paul Ricoeur (1999). *Historia y Narratividad*. Paidós. Barcelona. p.47

Colgar un afiche en nuestra recámara es un acto de mediación con nosotros mismos, tal vez nadie más lo verá o eso no importa, el propósito real es que nos transmita algo a nosotros. Igualmente al ver la foto de la persona amada.

Se hace un proceso de mediación tripartito, es un sistema que enlaza diferentes niveles de realidad en los que convivimos cotidianamente. El siguiente esquema lo ilustra un poco más:



Esta triada se subdivide en niveles, las cuales de acuerdo con Ricoeur<sup>80</sup> y Amador Bech<sup>81</sup> se clasifican de la siguiente forma:

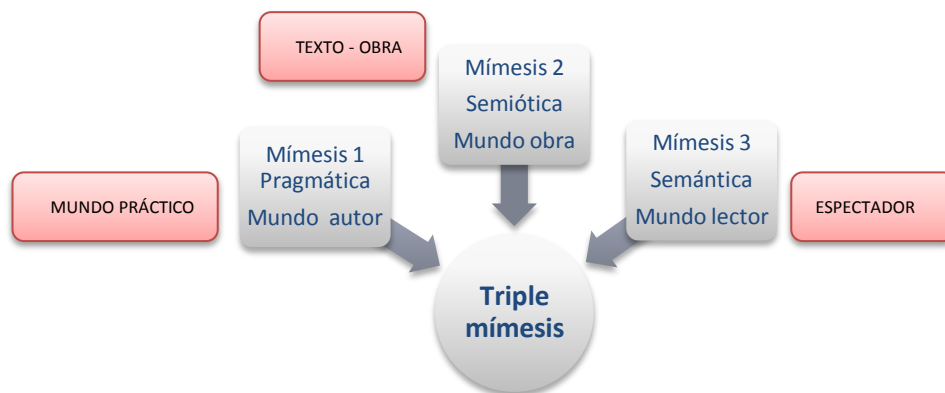


Ya que se estableció el carácter interactivo de una representación y su importancia como herramienta para fundar relaciones con las esferas de la realidad es momento de entrar de lleno a lo que es la triple mimesis, la cual se abordará por fases que pueden ser resumidas de esta manera<sup>82</sup>:

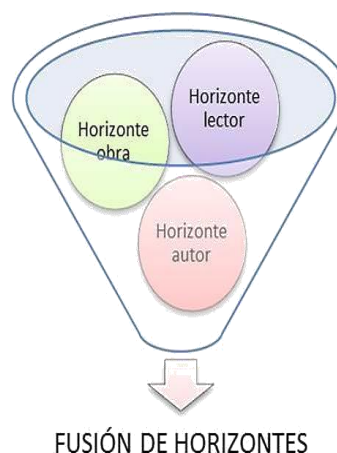
<sup>80</sup> Ibídem. p. 51

<sup>81</sup> Julio Amador Bech (2011). Seminario Teorías de la Comunicación. 10 Febrero 2011.

<sup>82</sup> Los cuadros al lado del esquema central son los propuestos por Aristóteles en su mimesis, y que son comparables con la triple mimesis de Paul Ricoeur. Vid. Aristóteles (1979). Op.cit. pp. 57-95.



La mimesis uno es ponernos frente al mundo, el que dispone la representación, es decir una pre-comprensión de lo que se observa, una empatía de primer nivel. En la mimesis dos es ya adentrarse en el mundo de la representación, el que la obra funda autónomamente. Y en la última mimesis es una reconstrucción y configuración de las dos anteriores, es nuestra aportación, con base en nuestro mundo, es la interpretación de la interpretación, es relacionar la obra, el autor y sus mundos respectivos con el nuestro, con la realidad que nos corresponde. Sería lo que Gadamer<sup>83</sup> llama fusión de horizontes, que es proyectar nuestras categorías sobre la representación, pero tomando en cuenta también la tradición que esa obra conlleva, poderlos unir de tal forma que la interpretación sea bidireccional. La comprensión se realiza en el momento en que el horizonte del intérprete, al relacionarse con el del autor, se ve ampliado y a la vez incorpora al otro; formando un nuevo horizonte.



La conciencia histórica efectiva opera de acuerdo con la fusión de horizontes<sup>84</sup>. La fusión de horizontes es la comunicación de tradiciones distintas, que caracteriza todo acto de comprensión y a través de la cual se revelan el significado y la verdad. Esta fusión no es un método, sino más bien una demarcación de los principios universales de la comprensión hermenéutica<sup>85</sup>. Este triple proceso vincula la representación con la realidad, y hace de ésta una mimesis del mundo, una redescrición de la realidad, reconfiguración

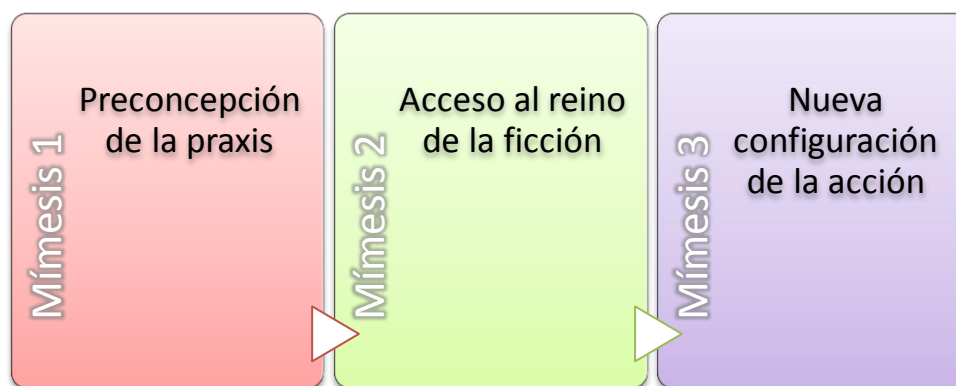
<sup>83</sup> Hans G. Gadamer. (1977). p. 377

<sup>84</sup> Gadamer considera a la fusión de horizontes como la realización de la comprensión, donde se produce un encuentro de tradiciones. Se pone en tensión el horizonte propio y el de la obra. Vid. Hans G. Gadamer (1977). *Verdad y método*. pp. 370-377.

<sup>85</sup> Robert C. Ulin (1990) *Antropología y teoría social*. Siglo XXI. México. p. 144.



del mundo del lector y constructor de identidad personal. Se lleva la obra al mundo de la praxis, de la acción.



## Mimesis 1

---

Hay que recordar que los seres humanos somos agentes activos en la cultura, estamos configurando y adaptando continuamente nuestro entorno y vida cotidiana. Para tales fines nos valemos de la capacidad mimética que nos es intrínseca, somos seres prácticos que comprendemos a través de la acción, de experiencias y de imitar (recordando que imitar no es duplicar sino crear con base en referentes).

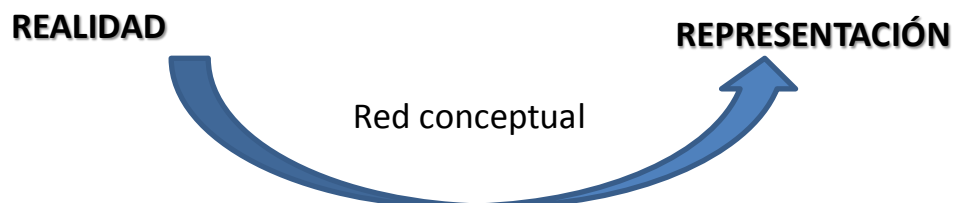
Por más creativos que seamos, las representaciones se hacen posibles por la experiencia humana en el tiempo y por la preconcepción de la acción, de vivir en el mundo, lo cual Heidegger bautiza como *dasein* y esto se hace inteligible a partir de estructuras que sean comprensibles, es decir sociales y convencionales.

La cultura implica un proceso cognitivo, donde nuestros referentes hacen posible que haya coherencia y lógica en nuestras acciones, podemos proporcionar significados acorde a un fundamento de acciones, representaciones, símbolos, que vamos adquiriendo desde la infancia: "El pensamiento es ya en sí mismo una organización de representaciones, imágenes o lo que sea; si no fuera una organización, un ordenamiento de lo que pensamos, todos estaríamos suspendidos en una continua fluctuación psicodélica, a merced de los más diversos estímulos"<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Giorgio Raimondo Cardona (1994) *Los lenguajes del saber*. Gedisa. Barcelona. p. 193.

Hay una precomprensión del obrar en el mundo, ya sea a nivel social o individual, lo cual se denomina red conceptual, que es reconocer lo que hay plasmado a través de nuestras vivencias, identificar la acción o el suceso con base en la experiencia fenoménica, es decir poderlo recrear, imitar o haberlo experimentado: entiendo a qué se refiere algo en una representación debido a que tengo la capacidad de reconocer lo que contiene.



Podemos distinguir lo representado y relacionarlo con la realidad gracias a la red conceptual, que es todo ese cúmulo de experiencias y conocimientos que están regidos por la capacidad mimética, en Gadamer sería lo que denomina prejuicios, que no debe verse con connotación negativa, es “un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos objetivamente determinantes”<sup>87</sup>.

Todo individuo pertenece a una sociedad y por lo tanto está inmerso dentro de una tradición, esta tradición a la vez configura en él una serie de prejuicios que le permiten entenderse en su contexto y su momento histórico, de allí que el individuo tenga su realidad histórica en sus prejuicios. Además que hay un gozo por develar el significado, por ajustarlo a nuestra realidad, hacerlo tangible.

La red conceptual<sup>88</sup> está conformada por acciones, motivos o fines y agentes y hay que enlazar cada uno de ellos y de esta manera conquistar de la red conceptual: distinguir el campo de la acción del campo físico o cotidiano.

Este dominio de la red conceptual se denomina comprensión práctica que es el primer anclaje, que conduce a un segundo anclaje: La comprensión narrativa, que es penetrar en el ámbito simbólico de la representación, es decir cuando ya reconstruimos el contexto necesario para entrar al mundo de la narrativa, es decir, que recursos simbólicos representan acciones físicas. Implica un nivel de abstracción mayor y es también con base en un bagaje cultural que nos permita tener conocimiento de lo que significan esos

---

<sup>87</sup> Hans G. Gadamer (1977). *Verdad y método*. Tomo 1. Sígueme. Salamanca. p. 337

<sup>88</sup> Paul Ricoeur (1999). *Historia y narratividad*. p. 116.

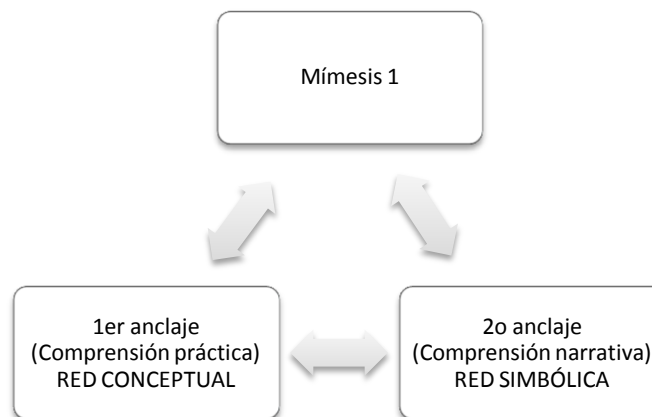
símbolos en la representación. Un ejemplo: la obra realizada en 1946 de *La Venadita* o *El ciervo herido* por la pintora mexicana Frida Kahlo, que presenta un autorretrato de la artista pero con un cuerpo de venado.



*La venadita* (1946)  
Frida Kahlo

La comprensión práctica es reconocer los elementos físicos, como el cuerpo del venado, las flechas clavadas en su lomo, el rostro de la pintora, el paisaje detrás lleno de árboles y un horizonte azul. Son cosas allegadas a nuestra red conceptual, tal vez algunas personas no puedan distinguir al venado a pesar de los cuernos y de la fisonomía del animal, pero eso sería porque en su vida no han tenido contacto con esta especie o ignoran cómo es un venado.

Suponiendo que se tienen los conocimientos necesarios para identificar estos motivos que pertenecen a nuestro mundo cotidiano, se pasa a la comprensión narrativa: Que es articular los elementos simbólicos: los venados no tienen cabezas humanas, pero este sí, y es la cabeza de la pintora, lo cual nos lleva a que es un autorretrato y las flechas que atraviesan su cuerpo entonces adquieren por ende también un significado más allá de su uso práctico. Tenemos que poseer una capacidad simbólica (que es adquirida culturalmente) para comprender los recursos usados en la representación y hacerlos comprensibles a nuestro entendimiento.



La comprensión narrativa se integraría a una red simbólica que se funda en la cultura y tiene una variabilidad social y añade un contexto de descripción a las acciones. La red conceptual nos sitúa en un primer nivel de identificación, que es más asequible y familiar a nuestra realidad, mientras que la red simbólica implica más complejidad y nos introduce al nivel profundo y particular de la representación, a términos de significación más culturales que empíricos: “El simbolismo no está en la mente, no es una operación psicológica destinada a guiar la acción, sino una significación incorporada a la acción y descifráble gracias a ella por los demás actores del juego social [...] los símbolos son “interpretantes” internos de la acción”<sup>89</sup>.

La realidad está mediatizada simbólicamente, necesitamos de estas estructuras de comprensión para interactuar con el mundo y en el caso de una imagen o de una obra hacer inteligible los recursos utilizados como el color, los tonos, la composición, etc.

Las representaciones nos revelan la vida práctica, el carácter ejemplar de los hechos e incitan a la reflexión. Es un proceso de ida y vuelta al nosotros tener preconcepción de esa realidad referida. Nuestra condición activa en el mundo nos permite comprender cualquier expresión ya sea narrativa o visual. Es decir, vivimos en el tiempo (*dasein*) condición ontológica que nos permite comprender las tramas narrativas como representaciones de acciones.

Esto es una semántica de la acción, es decir, cómo en las representaciones se designa o se refiere un mundo, una realidad en los que estamos insertos los individuos: ¿Quién hace? ¿Qué hace?, se describen las circunstancias y consecuencias de una acción. Se relacionan los medios expresivos con la realidad referida. Para conocer el significado de una obra es preciso conocer las acciones referidas, su identidad simbólica, es decir establecer redes; es conectar los elementos y reconocer las mediaciones simbólicas de la acción, llevar el árbol plasmado a nuestra realidad, el niño corriendo a un recuerdo, etc.: “En el reconocimiento hay todavía algo más. [...] se reconoce a uno mismo. Todo reconocimiento es experiencia de un crecimiento de familiaridad; y todas nuestras experiencias del mundo son [...] un modo de re-conocimiento en el cual [...] se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello, la familiaridad del mundo”<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Paul Ricoeur (1999). pp.120-121.

<sup>90</sup> Hans G. Gadamer (1998). *Estética y Hermenéutica*. p. 89

Sólo a partir de nuestras vivencias hay un nexo o catarsis con lo representado, aquí es donde se activa la mimesis no como mero reflejo de la realidad sino que se encuentra mediado por el pensamiento simbólico, hay un distanciamiento e identificación. Es un papel activo como espectador, donde se realiza una reconstrucción de hechos y adquiere sentido la representación a partir de esta articulación. En otras palabras, al interpretar dotamos de significado a lo que observamos.

La mimesis uno es todo lo previo a la narración, o en el caso de una imagen a todo el contenido visual que la integra, hace referencia al mundo en que se desarrolla la existencia o visión de mundo que permite surgir a la obra, o en específico al relato. Pero cabe recordar que no es en específico el mundo del autor –tiene sesgos sí- pero más bien es la edificación del mundo autónomo que se hace en la representación (recordar a Foucault en el primer apartado).

## **Mimesis 2**

---

Es entrar al terreno de la ficción, la mediación se da a partir de la representación o la trama narrativa. Abordar este nivel depende de qué obra se trate, es decir si es un texto escrito habrá que recurrir a un análisis del discurso; si es una imagen, entonces habrá que abordarla desde herramientas de análisis visual. Esta mimesis está más relacionada con el ámbito semiótico ya que analiza las partes del sistema y sus relaciones entre sí.

Es la propia configuración del texto, su estructura interna, donde se revelará un modo de ser del mundo y de nosotros. Hay que comprender la obra ontológicamente. El texto o imagen se desdobra tal cual y podemos entrar en su trama, en el mundo de la obra. Porque no sólo los textos escritos tienen una narrativa, también las imágenes, cuentan historias y nos abren una realidad a la cual debemos acceder para comprender por completo el significado que entrañan.

Se pasa de una facultad mimética hacia el mito: “el mythos es la mimesis. Más exactamente, la construcción del mito constituye la mimesis”<sup>91</sup> ya que no hay una duplicación de la realidad fidedigna sino que todo está configurado desde el mito, desde esas estructuras simbólicas internas que nos definen y que conforman la cultura. Se va

---

<sup>91</sup> Paul Ricoeur (2001) *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad. Madrid. p. 59

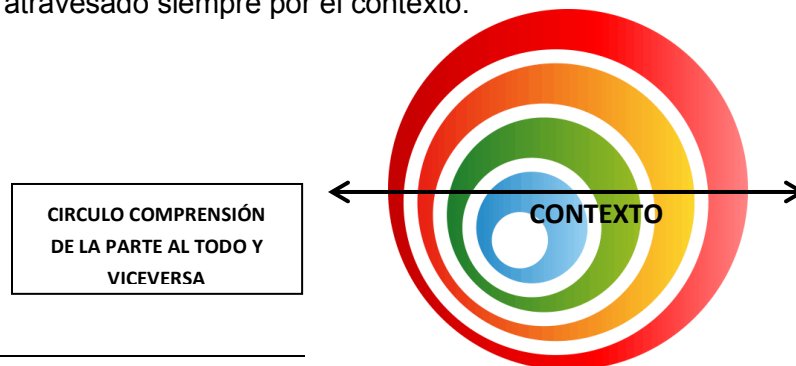
ordenando lo que configura a la obra, su trama y entonces podemos encontrar un relato, un telos; ya que toda representación lleva un fin, un sentido que la dirige, para Ricoeur es a través del mythos que tiene una facultad organizativa que clarifica.

Por lo tanto en esta segunda fase convergen mimesis y mythos: la mimesis abre la obra hacia la realidad, es el punto de partida, ya que se imita o hay la referencia de una acción; y el mythos funda la esencia, establece la distancia que tiene la obra, y nos muestra su trama, la cual inventa y rellena, hace un encadenamiento teleológico de acciones y hechos.

Hay una configuración, una síntesis de lo heterogéneo, ya que una representación es una totalidad y para llegar a una comprensión se debe hacer de la parte y del todo simultáneamente, ya que los elementos de este sistema se relacionan unos con otros y forman una unidad indisoluble y dinámica en la cual se erige una realidad, un mundo. Por eso el enfoque semiótico es tan adecuado en este nivel.

Aquí entra lo dicho por Gadamer<sup>92</sup> acerca del círculo de la comprensión: Hay que comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo. Subyace una relación circular donde la anticipación de sentido que hace referencia al todo sólo llega a una comprensión explícita a través del hecho que se determinan desde el todo, determinan a su vez a este todo. No existen separadamente. El movimiento de la comprensión va constantemente del todo a la parte, y de ésta al todo.

Hay que comprender la unidad del sentido en círculos concéntricos (la congruencia de cada detalle con el todo). Y Schileirmacher distingue en este círculo (todo-parte) la cuestión sociohistórica. Comprender es un círculo concéntrico, similar a las capas de una cebolla. Pero atravesado siempre por el contexto.



<sup>92</sup> Hans G. Gadamer (1977). pp. 360-364

Heidegger afirma que la comprensión de un texto se encuentra determinada continuamente por el movimiento anticipatorio de la pre-comprensión. El círculo del todo y las partes no se anula en la comprensión total, sino que alcanza en ella su realización más auténtica. Así pues el círculo no es de naturaleza formal, subjetivo u objetivo, sino que describe la comprensión como interpretación del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de un sentido se determina desde la comunidad que nos une con la tradición, y nuestra relación con tal tradición está sometida a un proceso de continua formación.

El círculo de la comprensión no es un círculo metodológico, sino que describe un momento estructural ontológico de la comprensión.

Este círculo contiene una consecuencia hermenéutica llamada “anticipación de la perfección”, es decir un presupuesto formal que guía toda comprensión. Sólo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido. La comprensión se guía por expectativas de sentido: nosotros entendemos un texto sobre la base de expectativa de sentido que extraemos de nuestra propia relación precedente con el asunto (pre-conocimiento). El prejuicio de la perfección contiene no sólo la formalidad de que un texto debe expresar perfectamente su opinión, sino también de lo que dice es una perfecta verdad.

El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre. La comprensión no es un comportamiento sólo reproductivo, sino productivo. Al interpretar se devela. Cuando se comprende, se comprende de un modo diferente.

La obra se caracteriza como auto-representación, hay una independencia en su configuración y su estructura atiende a una lógica y teleología interna que es única y autónoma. En este nivel la obra no se mide con la realidad, su validez es a través de ella misma, con su propio mundo el cual abre y funda: una creación.

La trama es la mediación en la relación con el interpretante, ya que me descubro en ella. Hay una teleología, un sentido que se devela al final. Es una trama interesada que nos lleva a comprender a través de acciones.

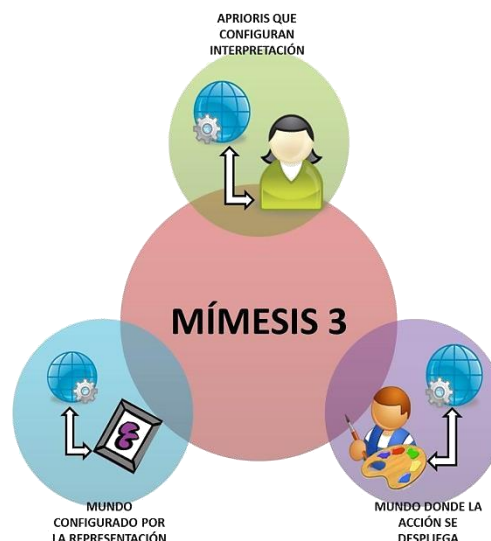
La mimesis dos en síntesis se puede definir como: el análisis estructural de la representación, es abrir el mundo de ficción desplegado, que encierra su propia realidad y sistema de valores que se ajusta a las exigencias y necesidades de la época que le corresponde.

### Mimesis 3

---

Es la reconfiguración que hacemos como intérpretes del mundo de la obra y el autor. Es la intersección donde confluyen las diferentes realidades. Establece la relación semántica entre la obra y el mundo que se evoca, porque hay que recordar que la trama es intencionada, conlleva un significado, y nosotros como lectores tenemos como tarea descubrir esta lógica teleológica, es decir, el sentido que está inserto en la estructuración.

Es un encuentro de mundos, hay que entender en conjunto la representación: época, autor, la realidad de la obra y nuestra visión de mundo, las categorías que estamos proyectando. Es una simbiosis entre las realidades: la del autor, la de la obra y la nuestra que se descubre en la mimesis tres, pero sin aislarse de las anteriores esferas, están íntimamente vinculadas.



La obra y su mundo, sólo son a partir de que los comprendemos e interpretamos con base en nuestra realidad y categorías; descubrimos el marco contextual que la antecede, la realidad donde fue creada. Se impregna de un devenir histórico ineludible ya que cada interpretación la aborda desde diferente punto de vista pero sin perder nunca su esencia, sigue siendo la misma, solamente cobra más significado, se va enriqueciendo. Es la hermenéutica de la aplicación. La lectura es una refiguración en el tiempo, pero la lectura no es algo neutro pues la obra me habla primeramente de mí mismo, de ese bagaje cultural y de experiencias (conjunto referencial) que me permite interactuar con la realidad y produce una alteración en mi visión de mundo, la cual ahora incluye a esa obra y su realidad.



Yo como intérprete también me transformo y me configuro, es un proceso activo y de retroalimentación mutuo: “el mundo que la obra re-presenta abre la posibilidad de que el espectador se re-conozca en ella, reconozca el *continuum* histórico, el poder de la tradición, la cual nos hace ser lo que históricamente hemos sido”<sup>93</sup>. Nunca escapamos de nuestra tradición ni de la que nos acompaña como seres temporales, las representaciones son testigos de ella y no permiten que la olvidemos. Hay un vínculo histórico-social en la representación que no la condiciona mecánicamente sino que es parte de su esencia, llegar ahí, es parte del goce que se experimenta en la interpretación ya que lo relacionamos con el nuestro, con nuestra condición histórica-temporal. Y se hace una fusión.

El verdadero sentido contenido en una representación no se agota al llegar a un determinado punto final, sino que es un proceso infinito<sup>94</sup>. Es decir hay una inagotabilidad en la interpretación. Aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas. Es una espiral<sup>95</sup> que impide formar un círculo vicioso, se ponen en tensión las diferentes tradiciones, ninguna obra es transparente siempre hay que interpretarla, pero ninguna interpretación es absoluta, y nunca se consume el significado. Se resemantiza, es decir, hay una actualización continua.

Lo que la mimesis tres provoca es un incremento de ser, no sólo de la representación, sino de nosotros mismos. Es una transfiguración integral que abre redes de sentido, que permite enriquecer la visión de mundo y hacer que la obra esté continuamente revitalizada y vigente puesto que ella encierra la presencia del tiempo y la verdad del ser. El espectador es quien valora y ordena estas dimensiones para acceder a una comprensión del significado.

En resumen, el proceso de la triple mimesis en la representación se distribuye de la siguiente manera: vinculación con el mundo (representación de una verdad o realidad en común), conformación interna de la obra (representación de sí misma) y efecto sobre el espectador (representación particular para alguien).

---

<sup>93</sup> María Antonia González Valerio. *La hermenéutica desde la estética*. p. 7.

<sup>94</sup> Hans G. Gadamer (1977). *Verdad y Método*. p. 368

<sup>95</sup> Paul Ricoeur (2000). *Tiempo y Narración*. p.141.

Todo se mueve en la temporalidad ya que somos seres que vivimos en el tiempo y que por lo tanto nuestra relación con el mundo está mediada a través de esa característica, lo cual también se refleja en la triple mimesis a través de tres temporalidades que deben ser articuladas para completar el proceso: 1) tiempo cronológico: el que tienen los hechos naturalmente, 2) tiempo interno: lógica temporal propia de la obra, 3) tiempo representación: el de los espectadores cuando se alcanza la catarsis. Es un suceder histórico múltiple y plural. Donde no es lineal o circular sino simultáneo.

La triple mimesis es un bastidor para que la representación -llámese texto, imagen, dramatización, etc.- pueda desarrollarse y establezca un nexo dinámico y creador con un espectador, es un proceso de comunicación vivo donde hay un entramado de dimensiones: pragmática, semiótica y semántica; no ocurren de forma aislada sino simultáneamente.

Como conclusión de este apartado se expone un modelo hermenéutico de análisis<sup>96</sup> donde convergen las diferentes perspectivas que integran a la mimesis, con una misma finalidad: una interpretación más completa.

	PRAGMÁTICO	SEMIÓTICO	SEMÁNTICO
FORMAL			
SIMBÓLICO			
NARRATIVO			

Es un modelo que tiene dos niveles con tres fases cada nivel, todos van correlacionados, el eje más importante es el de la izquierda, el cual está basado en la metodología de Julio Amador Bech<sup>97</sup> de ahí se disparan todas las demás entradas.

La dimensión formal se dedica a estudiar los elementos básicos que componen la imagen, aquellos que son irreductibles y esenciales: forma, color, tono y luminosidad, cualidades materiales. Estos elementos básicos tienen una expresión que denota un sentido, además

<sup>96</sup> Modelo propuesto por Julio Amador Bech (2010). Coloquio de doctorantes en Comunicación. UNAM-FCPyS. 29 de Noviembre de 2010.

<sup>97</sup> Para mayor referencia: Julio Amador Bech (2008). *El significado de la obra de arte*. pp.11-166.

de que todos forman una unidad llamada composición, la cual se encarga de la relación de los elementos en un conjunto determinado. La siguiente dimensión es la simbólica; la imagen está construida en torno a un núcleo esencial que es el pensamiento simbólico, es toda la carga de símbolos visuales que están presentes y encerrados en una connotación particular, se pueden identificar elementos como arquetipos. Por último se encuentra la dimensión narrativa que propone que toda la imagen cuenta una historia, donde cada elemento lleva un sentido y estructura determinada, está encerrada en una totalidad. Aquí puede verse la presencia de mitos.

En todas las dimensiones es básico y crucial el aspecto histórico-cultural, en cada una de es necesario contextualizar y determinar a qué tradición refiere y desde qué categorías se está estudiando, es hacer una fusión de horizontes, poner en tensión los diferentes panoramas culturales.

Dejando cubierto el primer eje pasamos al siguiente, que está localizado en la parte superior del modelo: son tres fases que están presentes en cada dimensión del anterior nivel: pragmática, semiótica y semántica. La primera se refiere a esta capacidad mimética de reconocer y ubicar cosas que nos son familiares o agradables. La fase semiótica es la cuestión estructural, los elementos y sus relaciones entre sí. Y por último está el aspecto semántico que es cómo ese sistema se relaciona con una realidad.

El segundo eje está contenido en el primero, y puede desglosarse de la siguiente manera:

#### DIMENSIÓN FORMAL

FORMAL-PRAGMÁTICO: RECONOCER FIGURAS

FORMAL-SEMIÓTICO: ESTRUCTURA Y SU RELACIÓN (COLOR, LUZ, COMPOSICIÓN)

FORMAL-SEMÁNTICO: ESTILO (RELACIÓN CON UNA REALIDAD)

#### DIMENSIÓN SIMBÓLICA

SIMBÓLICA-PRAGMÁTICA: RECONOCER SÍMBOLOS

SIMBÓLICA-SEMIÓTICA: SIGNIFICADO DE ESOS SÍMBOLOS

SIMBÓLICA-SEMÁNTICA: VISIÓN DE MUNDO, FUNCIÓN Y USO

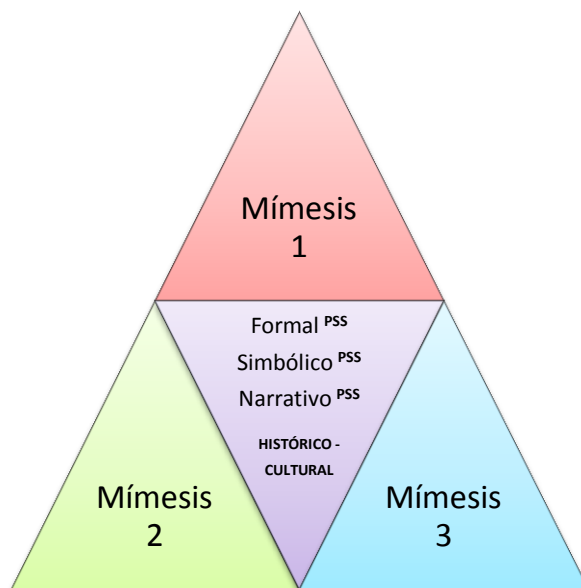
#### DIMENSIÓN NARRATIVA

NARRATIVA-PRAGMÁTICA: RECONOCER PERSONAJES, ACCIONES, SITUACIONES

NARRATIVA-SEMIÓTICA: HISTÓRICO-CULTURAL

NARRATIVA-SEMÁNTICA: FUNCIÓN SOCIAL

Al integrarse estos dos ejes se pasa a relacionarlos con la triple mimesis de una forma dinámica, no se pueden aislar en una mimesis determinada los niveles previamente descritos, sino que conforman un todo indisoluble. El núcleo es por supuesto el modelo de análisis descrito. Para una mejor comprensión se elaboró el siguiente esquema:



Es así que se integra el modelo hermenéutico de análisis, las siglas PSS se refieren al segundo eje: Pragmático, Semiótico y Semántico. Dentro del núcleo se puso: histórico-cultural ya que este aspecto articula las seis fases del esquema. Está rodeado de las tres mimesis, ya que cada una de ellas contiene aspectos formales, simbólicos y narrativos. Hay una integración de la cuestión estructural y sociohistórica, para llegar a una reinterpretación que enriquezca cada una de las obras seleccionadas para la investigación.

### **1.3. La visión de mundo en la representación visual**

---

La representación conlleva visión de mundo, ya que si nos reconocemos en ella e identificamos algo de su ser es porque esa obra funda y despliega significados que surgen y están adscritos en la visión histórica del mundo. Nos ubicamos en una representación porque hay algo de ella que nos dice algo, y existe este vínculo, más allá de la distancia histórica y diferencia de tradiciones, porque hay un proceso de mimesis de la existencia humana y de la realidad.

Estamos siempre interpretando nuestro mundo, para tal misión nos valemos de un proceso de significación de doble estructura, estamos obligados a metaforizar (establecer las distintas conexiones entre los distintos órdenes de la realidad). El pensamiento es simbólico gracias a la imagen mental que tiene que hacerse inteligible a partir de medios como las representaciones, que tienen códigos compartidos.



El pensamiento simbólico es fundamental ya que establece nuestra relación con el mundo, con los otros y nosotros mismos. Dependemos de nuestro ambiente y no podemos vivir sin adaptarnos a sus condiciones. Se producen entonces los sistemas simbólicos como el arte, el lenguaje, la religión, etc., que son estructuras de comprensión e interacción con nuestro entorno. Sintetiza la experiencia en los diferentes órdenes de la realidad que existen: cósmico, biológico y antropológico. Funciona a partir de la abstracción y de elementos metafóricos: Comprendemos un orden a partir de contrastarlo con otro. Se establecen semejanzas y analogías.

Siempre hay una visión de mundo que regula el pensamiento simbólico, es adquirida culturalmente, y puede variar acorde a un nivel social y un nivel individual: se comparten códigos públicamente, pero en privado pueden ser totalmente diferentes. Un ejemplo es lo establecido por Anselm Strauss<sup>98</sup> sobre los espejos y las máscaras, los primeros son reflejos de tu identidad personal y los segundos son los diferentes roles que adoptamos para relacionarnos en sociedad. Construimos significados y vínculos a partir de juicios de valor que nos configuran como seres sociales y temporales. Pero siempre con base en lo que tu entorno dicta y establece, nos definimos a partir de la cultura y viceversa, nosotros también vamos formando la cultura.

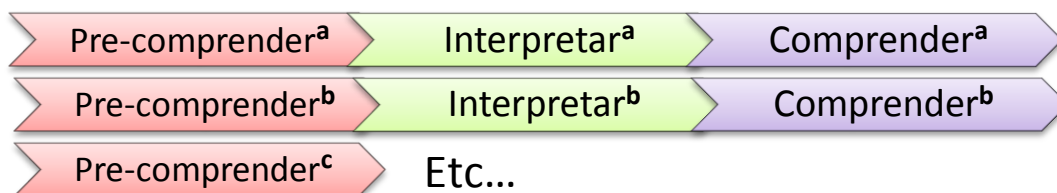
La visión de mundo tiene niveles: individual, local, global; ya que establece comunidades interpretativas, donde cada grupo en el que nos movemos tiene características y/o

<sup>98</sup> Anselm Strauss (1959). *Mirrors and Masks: the search for identity*. Illinois.

comportamientos específicos y por lo tanto se establecen diferentes relaciones. Se dan significados de acuerdo con la comunidad donde se esté inserto. Pero cada uno de nosotros nos dirigimos por una concepción y valoración particular del mundo.

La identidad se conforma en gran parte por la visión de mundo, ya que es una construcción social, cultural y simbólica, que está en continua transformación, es un acto creativo, no previsible y en una esfera de pluralidad. Y a pesar de este caótico vaivén siempre tenemos raíces simbólicas que nos sujetan y que la mayor parte de las veces son inamovibles y vienen desde nuestra infancia.

Una visión de mundo brinda los aprioris que requerimos para enfrentarnos a la realidad. Hacerla nuestra y llegar a una comprensión del significado: Es un proceso continuo de interpretación –recordar la espiral de la que se habló en la triple mimesis de este capítulo– que va ascendiendo y profundizando continuamente al ir otorgando sentido a lo que nos rodea, sería más o menos algo así:



Son diferentes capas de sentido, cada una presupone a las anteriores, se van mezclando y enriqueciendo acorde a la evolución histórico-social. Es lo que brinda profundidad y esplendor a la cultura.

Necesitamos de la visión de mundo para clasificar y organizar la realidad, otorgarle coherencia. Estamos en un mundo bombardeado de representaciones, por lo que nuestra visión de mundo es la brújula para comprenderlas e interpretarlas, Gubern apoya esta cuestión al afirmar que no sólo percibimos sino pre-percibimos<sup>99</sup>.

No hay una percepción neutra o pasiva, siempre está condicionada de manera primordial por factores fisiológico-genéticos, socioculturales e individuales. Los cuales determinan actitudes, expectativas y prejuicios ante el mundo visible. Así, toda percepción está

---

<sup>99</sup> Roman Gubern (1996) *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Anagrama. Madrid. pp. 10-11.

antecedida por una precepción, que es un estado que genera expectativas y determina una atención selectiva que favorece la percepción. La mirada siempre tiene referencias anteriores, es decir la visión de mundo, la visión humana es histórica.

La realidad tiene una naturaleza simbólica, la vida social por ende también, somos personajes que utilizamos representaciones para interactuar con la realidad y conformar el mundo, de lo contrario sería incomprensible. Es la base de la comunicación y principio fundamental de la existencia, articula nuestra experiencia vital: “Toda auténtica visión de mundo es ahora el resultado de nuestra relación en el mundo; en la que el hombre se sitúa como mediador mediado, intérprete interpretado, implicador implicado y proyector proyectado. Esta es la real situación del hombre en el mundo –la de un creador creado”<sup>100</sup>. La visión de mundo es un filtro a través del cual miramos y descubrimos nuestra realidad. Hay entonces que llegar a la naturaleza del símbolo, su acción y relación con las representaciones visuales, propósito de este último apartado del capítulo.

### **1.3.1. Símbolo como mediación**

---

La relación del ser humano con la realidad no es inmediata ni directa sino mediada, al tener la capacidad de simbolizar y de significar nuestro entorno entonces hay una mediación que configura nuestra interacción con el mundo. Es nuestra marca distintiva. Cassirer<sup>101</sup> lo establece muy bien al aseverar que la realidad no es una entidad exclusiva y uniforme, está diversificada y posee una variabilidad que nunca termina, no hay una realidad única y objetiva, cada individuo posee un mundo propio, experiencias peculiares, que tienen un referente, pero que cada uno adoptamos con significados particulares. De ahí que el símbolo sea polisémico, flexible y abierto. No hay severidad sino movibilidad.

El método para integrarnos al mundo es el sistema simbólico, lo cual transforma toda la experiencia humana ya que vivimos a través de dimensiones de realidad. Ya no se vive nada más un mundo físico sino un universo simbólico lleno de niveles y significados. Las formas simbólicas, como arte, religión, lenguaje, mito tejen una red que encierra a la

---

<sup>100</sup> Andrés Ortiz- Osés (1996). *Visiones del mundo. Lógica simbólica*. Madrid. Revista de Filosofía 3ª época, vol. IX. No.15. Servicio Publicaciones UCM. p. 64.

<sup>101</sup> Ernst Cassirer (2009). *Antropología Filosófica*. pp. 45-48

cultura en sí, todo lo que el ser humano significa. Se vive a partir de esta mediación, no nos enfrentamos de forma directa con el mundo.

El símbolo es un intermediario con la realidad, ya que nos proporciona mecanismos catalizadores y de triple mediación (abordado en los anteriores apartados). Necesitamos de los símbolos para existir ya que de esta forma podemos designar lo que nos rodea, lo que sentimos y sobre todo para comunicarnos



No hay una relación directa con nuestro ambiente, necesitamos de la injerencia del símbolo para tener una mejor comprensión de lo que nos rodea, de nosotros mismos y de las demás personas. Entonces “en lugar de definir al hombre como un animal racional, lo definiremos como un animal simbólico<sup>102</sup>”. La conformación del ser humano es cultural, simbólica, va más allá de la estructura biológica. Un buen ejemplo para esto es el hambre, que es definida como una necesidad primaria y natural del ser humano, Pero en realidad todo está mediado, ya que se han establecido horarios de comida, no acorde a lo que el cuerpo requiere sino al ritmo de vida que la persona tiene en su cotidianidad. Tampoco se come lo que sea sino que hay ya una cultura del gusto, de los sabores, una gastronomía que nos hace elegir aquello que nos agrada más, que simbolice un gozo más placentero ya sea por cánones individuales, sociales, etc. Como ser vegetariano que es una opción más que una condición.

Se puede suprimir el hambre por elecciones personales o con base en el entorno: no se permite la entrada de alimentos en ciertos lugares, no es apropiado, no hay dinero o mucho peor la situación de hambruna en varios países no es por razones naturales, sino políticas, a pesar de contar con todos los recursos que podrían alimentar a la población, no son aprovechados adecuadamente y la gente por lo tanto tiene que adaptarse a esas condiciones inhumanas. O viceversa, el hambre puede surgir intempestivamente por cuestiones culturales como la publicidad y el consumo, o ser parte de disfunciones que tienen raíces psicológicas y sociales muy fuertes como la obesidad, la anorexia y bulimia.

---

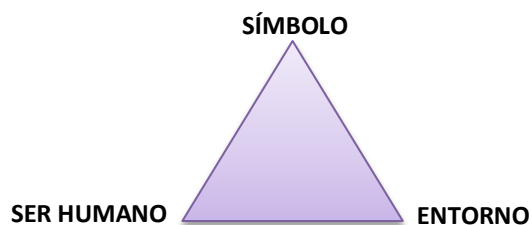
<sup>102</sup> *Ibíd.* p. 49.



Las chicas que no comen o se provocan el vómito no lo hacen por cuestiones biológicas sino por cuestiones de identidad y culturales (quieren llegar a cubrir un estereotipo de belleza convencional).

Tampoco comemos en cualquier sitio, sino que tomamos elecciones que van en función de un objetivo o deseo más que de un instinto, recordemos a Baudrillard<sup>103</sup> que menciona las necesidades tienen un componente ideológico muy fuerte que sobrepasa lo natural, ya que su estructura es simbólica, se inserta en la dimensión social y tiene una variabilidad cultural: la historia de la gastronomía así lo patentiza, no se come lo mismo en todos los países, ya que el mismo entorno no es igual: no en todos lados crecen las mismas especies. Además de que existe toda una industria simbólica alrededor de la comida, es imposible escapar de ella. Ej. Cadenas de comida rápida, marcas de alimentos como golosinas, refrescos, etc. Así pues, el hambre es cultural más que natural en el ser humano, consumimos el atributo simbólico más que el impulso biológico.

Y así todo lo que nos rodea, desde utensilios de la vida cotidiana hasta las nuevas tecnologías, que son interfaces para construir y comprender el mundo y de los cuales consumimos el significado de los cuales son portadores. No se consume la materialidad sino el valor simbólico. Nos permiten tener una relación más completa con nuestro entorno, ser agentes que lo vayan modificando y construyendo. El símbolo media nuestro vínculo con el mundo físico y/o social. Nos permite rebasar nuestras limitaciones



El conocimiento por ende es simbólico, ya que de esta manera interactuamos y aprendemos en el mundo, son herramientas cognitivas para relacionarnos con nuestro entorno. Cassirer define al conocimiento: “no sólo [como] el acto de la comprensión científica y de la explicación teórica, sino toda actividad espiritual por la que nos creamos un mundo en su configuración característica<sup>104</sup>”. Gracias al pensamiento simbólico ajustamos nuestro universo y lo hacemos tangible. Un ejemplo: la manera en que

<sup>103</sup> Jean Baudrillard (2005). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI. México. pp. 52-87.

<sup>104</sup> Ernst Cassirer (1975) *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. FCE. México. p. 194.

sociedades tradicionales explicaban los fenómenos naturales que los rodeaban como lluvias, la noche, la procreación. Y aún en la época contemporánea es así: tenemos los horóscopos, la religión, la filosofía, el arte para explicar aquello que se vislumbra como enigmático o incomprensible.

Un símbolo puede ser definido desde varias perspectivas, pero la que atañe a esta investigación es la de su función como intermediario, como portador de significados que nos enlazan con las diferentes dimensiones de la realidad. Los símbolos nos han acompañado desde el origen de la humanidad, son instrumentos pedagógicos y de creación. Tienen un poder educativo ya que permiten acceder y producir conocimiento:

Si definimos a los símbolos desde la perspectiva de su función cognoscitiva, podemos decir, en general, que son figuras explicativas. Son el medio interpretativo que permite comprender los aspectos complejos de la realidad a partir de presentar figuras y relaciones de sentido [...] son la figura ideal de la gnosis [...] sintetizan y presentan de manera concreta esa diversidad en figuras repetibles y claramente identificables que sirven de guía heurística de la realidad [...] es el medio y la evidencia de la verdad revelada<sup>105</sup>.

Las representaciones (fotos, pinturas, imágenes) son las figuras que fundan las relaciones de sentido y que a través de la interpretación podemos adquirir conocimiento de la realidad y de la verdad contenida en la obra.

Otra característica es que el símbolo es un ente vivo y actualizado gracias a la significación que se le brinda, esto es muy similar en el arte donde no hay caducidad y el sentido de la obra se presenta en continuo movimiento: “el proceso simbólico es un vivir en la imagen y de la imagen”<sup>106</sup> es un permanente devenir, donde se formula un poder político, un sentido referencial hacia el significado el cual es inagotable, ninguna interpretación extingue al símbolo.

Recordar que el símbolo es polisémico y esto depende en gran parte de la cultura donde se haga la lectura, ya que el individuo está integrado a una red de significados históricamente transmitidos. Con los símbolos reelaboramos continuamente la realidad, por ejemplo, la temática del erotismo que tienen las imágenes del corpus de esta investigación, nos permiten observar la evolución del concepto y hablarnos de los elementos culturales de cuando fueron creadas, son acercamientos que el individuo

---

<sup>105</sup> Julio Amador Bech (2008). p. 74.

<sup>106</sup> Carl Gustav Jung (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Obra Completa. Volumen 9. Madrid. Trotta. p. 38

puede tener a épocas y aspectos que de otra manera son inaccesibles, el símbolo aproxima, familiariza y nos integra.

Nos vemos y encontramos en las formas simbólicas como el arte, la religión, el lenguaje, la danza, el mito, ya que representan los elementos y condiciones constitutivas de la cultura. Son interfaces para acceder y percibir la realidad, es como si fuera una herramienta, un antifaz que nos brinda la oportunidad de entrar al sistema de nuestro entorno, que permite un intercambio. Un ejemplo es todo el poder de galanteo y seducción que existe en el baile, muchas veces no podemos decirle a la persona amada lo que sentimos y lo realizamos a través de una manifestación artística como puede ser compartir una pieza de baile a su lado, en esos minutos confluye toda una serie de significados velados que al fin son descubiertos por sus integrantes.

La percepción de la realidad es a través del intercambio simbólico que representa el baile, de los movimientos y de los sentidos: música, contacto corporal, olor, vestimenta, lugar, etc. El símbolo entonces se descubre como máscara de nuestro vivir en el mundo, hace aparecer como presente algo que ha estado siempre, en este caso las intenciones de conquista y afectivas hacia esa persona con la que bailamos.

A continuación se expondrán características cardinales del símbolo que son aplicables a la obra de arte y que serán utilizadas en el corpus de la investigación. Cabe aclarar que para Cassirer y Thompson la categoría es forma simbólica, la cual consideran ayuda al hombre a configurar las relaciones del individuo con su mundo, es una red que va tejiendo la red de significados que nos rodean y que van formando la cultura.

<b>SÍMBOLO / FORMA SIMBÓLICA</b>		
<b>DURAND (símbolo)<sup>107</sup></b>	<b>THOMPSON (forma simbólica)<sup>108</sup></b>	<b>CASSIRER (forma simbólica)<sup>109</sup></b>
Dimensiones: 1) Cósmico (extrae su representación del mundo visible), 2) Onírico (arraigado en la imaginación), 3) Poético (usa la metáfora, hace visible lo invisible).	Intencionalidad: persiguen un objetivo, ya que se busca que los lectores perciban que son un medio de expresión de otro individuo.	Vinculación: toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente.

<sup>107</sup> Gilbert Durand (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspecto de la obra*. México. Anthropos. UAM. p. 18-22. y (2007) *La imaginación simbólica*. Amorrortu. Buenos Aires. p. 14-16.

<sup>108</sup> John B. Thompson (1998). *Ideología y cultura moderna*. UAM. México. pp. 205-217.

<sup>109</sup> Ernst Cassirer (1975) p. 159-174.

Aparato: Se maneja en tres niveles. A) verbal: función actancial. B) sustantivo: se fija en cualidades o en objetos. C) cultural: encarna histórica, sociológica y biográficamente circunstancias particulares.	Convencionales: para crear e interpretar una forma simbólica hay que compartir códigos.	Mediación: Todos los signos e imágenes se introducen entre nosotros y los objetos. Crean la única mediación adecuada posible para que el ser pueda hacerse inteligible.
Redundancia: un significado puede ser expresado por numerosos significantes, hay una apertura que provoca una cierta ambigüedad, deja lugar a la imaginación, se admite más de su significación aparente.	Tienen una estructura articulada que se compone de elementos que guardan relaciones entre sí.	Temporal: No puede desprenderse de la forma del tiempo como tal, porque consiste en ella su propia esencia característica.
Es una forma de educación para entender al mundo que rodea al individuo. Otorga un sentido más allá de la expresión. Se va repitiendo para retomar vida, seguir vigente	Referencialidad: son construcciones que representan algo, remiten a algo.	Sensible: cada una de estas formas no sólo lo tienen como punto de partida sino que viven y crean en él.
Epifanía: es una aparición, una representación que hace aparecer un sentido concreto. Su significante posee materialidad y así transmite el significado. Es la parte visible.	Contexto: tienen una condición inherente y por lo tanto se insertan en los procesos sociohistóricos donde producen y reciben.	Movilidad: tienen un carácter vivo, tejen la red simbólica que configura la experiencia humana.

Al revisar la tabla se puede observar que el símbolo es una entidad compleja y que vive en el ámbito cultural, es producto de una convención; es portador de sentido y funge como un agente para comprender la realidad y también construirla. Instituye significados que necesitan de un ente físico para manifestarse y ser concebidos. Un símbolo es abierto e infinito, nunca se agota y al contrario va revitalizándose debido a su carácter temporal. La imaginación es la que atraviesa al símbolo y permite que cada uno de nosotros lo haga comprensible y lo enriquezca de significado.

Un símbolo es instrumento de comunicación y representación, esta creado para significar, pero en un doble engranaje, no es un significado inmediato, al estar ante un símbolo no es lo que se ve a primera vista, sino su contenido profundo. Ejemplo: Un vaso de leche en un buró, a primera vista solamente es un recipiente de vidrio con un líquido, pero si ahondamos más y lo contextualizamos podremos ver que ese vaso de leche es símbolo del amor que tiene un marido por su esposa, ese vaso de leche dejado todas las mañanas significa que la procura y para ella simboliza el cariño que se tienen como pareja.

El erotismo se encuentra también en esta tesitura, no hay un significado directo, es insondable y no se puede aprehender por completo, hay que acceder a esa dimensión profunda del símbolo y entonces reconocer el sentido que encierran por ejemplo las pinturas eróticas. No es nada más el torso firme de un hombre, una mujer desnuda, unos zapatos de tacón o unas medias con encaje, sino que hay que llegar a la riqueza del significado simbólico, bien afirma Jung: “Una imagen es simbólica cuando representa algo

más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado [...] cuando la mente explora el símbolo se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón”<sup>110</sup>.

Se tiene oculto a primera vista el significado, está ahí pero no lo dilucidamos, hasta que entramos al plano de la connotación, de una interpretación más completa. En la cual tienen que intervenir nuestros aprioris, la visión de mundo, la fusión de horizontes: comprender desde nuestra perspectiva, desde la del símbolo y los respectivos contextos.



Nude 43  
Chris Lopez

n símbolo puede estar adherido a una dimensión individual o limitada, es decir que pocas personas comprendan y compartan correctamente el significado, pero hay otros que son colectivos, que a partir de una motivación (que el símbolo por su naturaleza remita a algo) y/o de una convención se conviertan en representaciones de una expresión en común. Un ejemplo sería el símbolo del amor a través de un corazón.

### 1.3.2. Acción simbólica

---

El símbolo es mediación y por ende encamina hacia acciones o conductas, las cuales no son neutrales sino que están insertas en una tradición histórica-cultural pero también se hallan influenciadas por elementos simbólicos e inaprensibles que tenemos cada uno de nosotros como lo es la cosmovisión, el habitus y los arquetipos: “El símbolo debe ser la mejor expresión posible de la prevaleciente visión del mundo, un receptáculo insuperable para el significado”<sup>111</sup>. Da claridad y orden a un cosmos, a una forma de vida, ya que organiza y distingue sus dimensiones.

La cosmovisión es más amplia que una visión de mundo, ya que esta última puede ser a nivel individual solamente, con límites de alcance. Mientras que la cosmovisión es más

<sup>110</sup> Carl Gustav Jung (1992) *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt. Barcelona. p. 18.

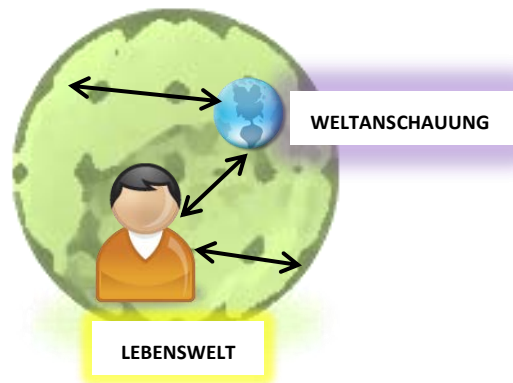
<sup>111</sup> Carl Gustav Jung (1971) *Tipos psicológicos*. Edhasa. Barcelona. p. 130.

compleja, es compartida por toda una comunidad y gracias a ella establece órdenes de realidad. Ej. Una visión de mundo puede ser que vengo de una familia conservadora o que vive en colonia determinada y a partir de ahí muchas de mis acciones son dirigidas por ese patrón, pero no todas ellas ya que me he formado un criterio propio. Una cosmovisión sería pertenecer a una religión como el budismo donde ya toda mi vida gira a partir de los cánones establecidos por su comunidad y de lo que se dicta como correcto o incorrecto, es la manera en la cual interpreto y organizo el mundo. Para abordar una cosmovisión hay que hacer revisión de toda su mitología.

Pero una visión de mundo es mucho más flexible, está implícita en cada uno de los individuos, se integra con nuestras experiencias y con lo que vamos aprendiendo a lo largo de la vida, también de diferentes representaciones y personas con las que convivimos. Una cosmovisión tiene un carácter cerrado e infranqueable que va integrando cambios lentamente.

La categoría de cosmovisión viene de Dilthey<sup>112</sup> y del término alemán *Weltanschauung* (Welt: mundo, Anschauen: observar) quien consideraba que vivir es mediar el mundo interno con el espíritu objetivado en el mundo externo, es decir nuestro pre-conocimiento (aprioris) con la cultura. En este pre-conocimiento es donde se ubica la cosmovisión definida como el conjunto de saberes y prácticas que tiene un individuo, un grupo, una época para concebir e interpretar el mundo. Establece principios base para la vida cotidiana, en todas las esferas sociales, son imágenes del mundo que utilizamos en el *Lebenswelt*, es decir el mundo de vida, el aquí y el ahora. El ser humano no está separado ni aislado de la realidad en la que vive. *Lebenswelt* y *Weltanschauung* son interdependientes ya que se van complementando.

Lebenswelt es el mundo de vida donde confluye la Weltanschauung que es la cosmovisión que conforma al individuo. Pero esta cosmovisión se crea y se enriquece inevitablemente en el Lebenswelt, es una relación codependiente, ya que los tres elementos interactúan continuamente. El individuo se mueve en el mundo de vida a través de su cosmovisión.



<sup>112</sup> Wilhem Dilthey (1990) *Teoría de las concepciones del mundo*. Alianza Editorial. México. pp. 40-49.

Vivimos a partir del conocimiento y la experiencia que adquirimos en los diferentes ámbitos en los que nos desarrollamos, desde el círculo familiar hasta el contacto con los medios de comunicación, se va formando una visión de mundo que está basada en una más general, que puede ser la cosmovisión cultural. Por lo que todas las representaciones como el arte o los textos escritos son también expresiones de una cosmovisión y es al momento de interpretar cuando confluyen (autor, lector, obra).

Una cosmovisión es un marco interpretativo, un horizonte epistemológico al cual adherimos y situar nuestra condición temporal. Nos proporciona esquemas de comprensión, un armazón con el cual vamos dialogando en las diferentes esferas de la realidad. Es responsable de nuestro sistema de valores y creencias.

Una cosmovisión está presente en todos los seres humanos, debido a que es una estructura psíquica que, en base a las experiencias culturales, articula la manera de comprender y dar sentido a la vida y al mundo en el seno de una determinada sociedad. La *Weltanschauung*<sup>113</sup> es un intento de solución del enigma de la vida a través de una visión comprensiva u holística de su sentido y significado. Una cosmovisión es una experiencia vital, llena de nuestras costumbres, tradiciones, hábitos. Y la vamos adquiriendo gracias al proceso de sociabilización.

Por eso, la visión de mundo no puede ser nunca considerada una mera racionalización de la experiencia, sino que se trata de una expresión al mismo tiempo de todas sus potencias: del intelecto, de la voluntad y del sentimiento, siempre están presentes estos tres componentes, no se presentan de forma aislada, sino que interactúan de manera simultánea. Hay una condicionalidad histórica en las cosmovisiones que hacen tengan un factor agregado de contingencia. Su esencia vital será la misma pero tienen que ir adaptándose al ritmo que el desarrollo social marca.

Muchas veces nuestra cosmovisión no sigue una coherencia estricta, hay inconsistencias debido a toda la experiencia de mundo en la cual estamos insertos. No es tan fácil defender los valores que arrastramos o nuestra concepción de la realidad, debido a que

---

<sup>113</sup> Wilhem Dilthey. La teoría de las visiones de mundo en <http://www.philosophica.info/voces/dilthey/Dilthey.html#Weltanschauung>. Philosophica: Enciclopedia filosófica on line. Consultado Abril 2011.

surgen confrontaciones muy fuertes debido a nuevos criterios que vamos adoptando, es decir al estar distanciados de nuestra cosmovisión (lo cual no pasaba en las sociedades tradicionales) a través por ejemplo del estudio o de la globalización podemos hacer juicios de valor que provocan un cuestionamiento, o sencillamente el desarrollo histórico hace que las cosmovisiones tengan que ir evolucionando, no es lo mismo Ej. El catolicismo y su postura ante problemas como la homosexualidad, el aborto, la pena capital, la inseminación artificial, etc. Una cosmovisión no tiene que adaptarse a todo, pero si dar confianza a sus miembros de que son creencias suficientemente fuertes a las cuales sujetarse para la vida diaria.

No importa qué tan inarticulada esté una cosmovisión, nos permite tener un patrón de conocimiento para enfrentarnos a la realidad, es una guía de vida, el cristal bajo el cual miramos, y está conformado por diversos elementos, muchos de ellos no voluntarios, sino cuestión de circunstancias y contexto.

Y dentro de la cosmovisión se inserta el *habitus*<sup>114</sup>, término acuñado por Bourdieu, y consiste en el sistema de prácticas que se adquieren en el proceso de sociabilización desde que nacemos, el habitus por no general no se adquiere voluntariamente ya que de manera fortuita estamos dentro de un país, una familia, un estrato social, la cuestión de género también entra en la categoría ya que es una historia intrínseca y naturalizada, de la cual no nos percatamos conscientemente. Es un recordatorio de nuestro pasado y del cual no escapamos, aunque modifiquemos nuestro entorno, siempre se manifiesta nuestro habitus original.

Ejemplo son los migrantes mexicanos que cambian todo su contexto y costumbres por las de un nuevo país, y aunque puedan llegar a adaptarse casi en su totalidad –en cuanto a lenguaje, vestuario, conductas- hay prácticas ineludibles de su habitus natal, como la cuestión de ideología o de valores básicos: una virgen de Guadalupe que los acompañe, ser más conservadores en ciertos aspectos o más cálidos al recibir visitas en su hogar; o hasta de alimentación: consumir tortillas o preferir el picante en su comida. Esto no sólo es para la primera generación de migrantes, sino que se extiende hasta posteriores generaciones, que hayan nacido ya en territorio extranjero, y aun así el habitus de su ascendencia los alcanza. Otro ejemplo es un episodio de la caricatura de Matt Groening

---

<sup>114</sup> Pierre Bourdieu (2002) *La distinción*. Taurus. México. pp. 169-222.



*Los Simpsons*, en la cual el personaje de Apu anhela la ciudadanía estadounidense y para tales fines se caracteriza completamente como un habitante promedio pero es descubierto porque inevitablemente no puede dejar sus creencias religiosas hindúes.

Nadie se escapa al habitus ya que es a la vez “un principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento”<sup>115</sup>. Se constituye el mundo y sus representaciones, es un sistema doble, una estructura estructurada donde surge la identidad social e individual.

Se forman encasillamientos, o más propiamente, estereotipos, que son representaciones colectivamente compartidas, con base en prácticas y costumbres. Por ejemplo, la figura del mexicano con el sombrero de paja, el sarape, junto a un cactus y consumiendo tequila. Tan arraigada la imagen, que el 30 de enero de 2011 durante la emisión del programa inglés *Top Gear* de la cadena BBC se hicieron por parte de tres conductores comentarios ofensivos hacia el mexicano: “los autos italianos por rápidos y extravagantes, los autos mexicanos van a ser perezosos, inocentes, con flatulencia, pasados de peso y recargados en una barda dormidos y viendo un cactus y cubiertos con una sábana con un hoyo en medio usándola como abrigo”<sup>116</sup>. Estos son los alcances del habitus y obviamente de una visión de mundo por parte de los conductores.



O en la cuestión deportiva, siempre se relaciona algunos de ellos con las clases dominante. Ej. Golf o equitación. Se marcan estilos de vida y por lo tanto hay representaciones y prácticas para cada habitus. Tales acciones dibujan espacios cognitivos, se traza un mapa acerca de todos los agentes que intervienen en las conductas de los individuos, es decir, el mundo social representado.

Al moverse dentro de un sistema (mundo de vida), el habitus es una estructura, la cual se relaciona de manera global con todas las condiciones de sus integrantes. Si una parte de esta estructura cambia, todo el sistema se modifica, pero lentamente. Un ejemplo muy

---

<sup>115</sup> *Ibíd.* p. 169.

<sup>116</sup> Mark Hammond en programa *Top Gear*. Cadena BBC Londres. 30 de enero 2011.

curioso es la apropiación de centros comerciales, canciones o tipo de comida por parte de otras clases que no sean las dominantes, las cuales van emigrando en busca de otras actividades más exclusivas que los identifiquen.

El habitus engendra continuamente metáforas prácticas, esto es, un lenguaje distinto, transferencias. Lo cual crea modos distintivos en cada habitus, es decir, las prácticas que realiza un grupo difieren mucho de los que hacen otros. Esto se refleja en elementos lingüísticos como el *slang* de los afroamericanos, o los códigos de grupos como los emos.

El habitus se mide también en forma y substancia, ejemplo: las clases dominantes se van más por la forma, esto es el aspecto estético o físico. Mientras que las clases obreras tienden más a buscar la substancia, es decir, la esencia de las cosas. Por ejemplo a la clase obrera no le interesará comprar su ropa en el ambulante mientras sirva y los proteja de las condiciones climáticas. Mientras que a la clase dominante además de la cuestión funcional de la ropa busca comprarla en almacenes de “prestigio” para adquirir ese valor de marca. Así pues la clase obrera es más funcional y práctica, mientras que el habitus de la clase dominante busca referencias diferentes como es el reconocimiento y estatus.

Pero el habitus no es la única pieza que integra la cosmovisión también están los arquetipos, que son formas a priori de conocimiento, modelos de conducta innatos que están presentes en todos los individuos y que son identificables por todas las comunidades, sólo afloran en la conciencia en determinadas situaciones. Por ejemplo, los sueños o también en representaciones artísticas como una pintura, la danza, el mito. Un buen ejemplo son las telenovelas de las diferentes cadenas televisivas que siempre incluyen arquetipos en su narrativa: la villana, el galán, la madre protectora, etc. Es por eso que una telenovela local puede tener tanto éxito en el extranjero.

Arquetipo se define como “imágenes primordiales [...] tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su contenido”<sup>117</sup>. Son imágenes simbólicas, manifestaciones que se van repitiendo en todas las culturas a través de mecanismos como los sueños o las narrativas. Es parecido al habitus que ya está interiorizado, no somos conscientes de los arquetipos

---

<sup>117</sup> Carl Gustav Jung (1992). *El hombre y sus símbolos*. p. 66.

hasta que los vemos reflejados en algún producto, por ejemplo una serie televisiva donde abundan esta clase de referencias Ej. *Friends*, *Beverly Hills 90210*, *ER*, *Doctor House*. Los arquetipos nos anteceden, son generacionales, se van transmitiendo sin percatarnos, son estructuras previas a cualquier racionalización o adscripción de significados, provienen desde el origen del ser humano y su necesidad por explicar el entorno que le rodeaba, lo desconocido; que es la base del símbolo: traer a la luz un sentido profundo, ser epifanías.

Los arquetipos están contenidos en el inconsciente no sólo a nivel individual sino colectivo, su principal forma es el mito, que es depositario de fantasías universales, la mitología es un enorme acervo de imágenes arquetípicas. El arquetipo es un modelo originario de pensamiento innato que funciona automáticamente. Hay un factor de variabilidad, el arquetipo es flexible, cambia de forma pero no de contenido. Ej. Arquetipo de héroe, de acuerdo con cada época y cultura puede ser Aquiles, Alejandro Magno, Juana de Arco, Miguel Hidalgo, José Martí o hasta Superman. Son tendencias de las cuales no podemos escapar, ya que nos rodean inevitablemente.

Esto no debe verse como algo esotérico o místico, ya que los arquetipos se fundamentan en la cuestión de que venimos al mundo ya con ciertas predisposiciones genéticas, patrones de pensamiento preestablecidos, es decir, nuestra mente está estructurada por igual, todos los seres humanos compartimos esta configuración cerebral, de ahí que formemos estos modelos, los cuales son comunes en todas las sociedades, ya que el mecanismo mental es el mismo.

Todo se fundamenta en una cuestión neurofisiológica, el que existan los arquetipos es por una condición ontológica, porque somos seres humanos y compartimos la misma disposición biológica, esto nos predispone a crear estos patrones de pensamiento, se crea un sistema de correlaciones, ya que los arquetipos son comunes a todas las culturas, y se van intensificando con la sociabilización. Se crean paralelismos entre sociedades debido a estas características compartidas, producto de la evolución biológica.

Es entonces que existe el inconsciente personal y colectivo, producto de la interacción entre los individuos, las construcciones culturales son aprendidas y diferentes en cada comunidad, no es que al nacer ya tengamos (en el caso de los mexicanos) a la Virgen de

Guadalupe como un arquetipo, pero sí tenemos la predisposición de entender esta imagen como el concepto de madre.

Podemos entonces decir que los arquetipos son patrones de pensamientos, mientras que el habitus está formado por patrones de comportamiento, ambos se fusionan en nuestra visión de mundo. Los arquetipos proporcionan una estructura en común: todos al ser humanos tenemos la misma estructura psíquica, no es un elemento mágico o remanentes ancestrales. Pero cada cultura, grupo social los configura de forma distinta<sup>118</sup> y hacen un imaginario colectivo, y es ahí donde está el detalle, en la especificidad, en lo que significa cada arquetipo acorde al contexto en el que esté inserto.

Los arquetipos trabajan en la imaginación, son imágenes imaginarias que adquieren existencia gracias a las formas simbólicas como una pintura, una escultura, un performance, etc. Gracias a su carácter inmaterial es que sobreviven a través del tiempo y a los cambios culturales. Se materializan en figuras reconocibles acorde a la época, además que viven en todos nosotros, dentro y entre nosotros. Se comparten independientemente de las diferencias culturales-históricas, ya que se arraigan en el *dasein*, es decir, en nuestra condición humana, en nuestra naturaleza simbólica.

Es imprescindible entonces la imaginación, es la que nos permite adquirir conocimiento y también crearlo, es la que interviene en el proceso representativo, en la formación de imágenes, es la guía creativa de nuestro existir:

Es el poder que todo ser sensible percibe en sí para representarse en su cerebro las cosas sensibles. Hay dos clases de imaginación: una que consiste en retener una impresión simple de los objetos; otra que arregla esas imágenes recibidas y las combina de mil maneras; la primera ha sido llamada imaginación pasiva, la segunda, activa<sup>119</sup>.

Más que dividir a la imaginación en dos tipos, es el uso que le damos, muchas veces solamente almacenamos experiencias, imágenes y recuerdos; pero no porque estén ahí pasivamente sino porque son el bagaje que nos permitirá interpretar posteriormente nuevos acontecimientos o que nos dará la pauta para crear y formar representaciones.

---

<sup>118</sup> Vid. *ibídem.* pp. 47-53.

<sup>119</sup> Jean Chateau (1972) *Las fuentes de lo imaginario*. FCE. Madrid. p. 229.

No hay duda de que la imaginación juega un papel fundamental en el pensamiento simbólico, en la integración de nuestro conocimiento, de nuestro ser: “es imposible concebir un pensamiento sin imaginación. El patrimonio de nuestra imaginación es en realidad todo el patrimonio de nuestro pensamiento”<sup>120</sup>. La imaginación es la tribuna donde nuestro consciente e inconsciente dialogan.

A través de la imaginación rellenos huecos por ejemplo de las representaciones o los fenómenos a los cuales nos enfrentamos en el día a día. Hace comprensible una imagen para nuestro entendimiento. De lo contrario todo sería un conjunto de inexactitudes y no habría forma de acceder al significado. La imaginación sustituye y permite que emerjan similitudes o relaciones de sentido, moviliza nuestras estructuras de pensamiento.

Nuestra interacción con la realidad se realiza a través de una plataforma de horizontes imaginarios en la cual confluyen diversos procesos, entre ellos las formas simbólicas. Los arquetipos y el habitus son parte de la plataforma y tienen dos dimensiones: la individual y la colectiva, están acuñados culturalmente, pero cada uno de nosotros los absorbemos y vamos manifestando acorde a nuestras experiencias y conocimiento del mundo, el cual adquirimos en gran parte gracias a estos mecanismos. Es un ir y venir de lo individual a lo social, pero aunque sean categorías compartidas en común, todos tenemos una manera exclusiva de vivirlas, ya que a ninguno nos antecede la misma historia de vida, ni la misma cosmovisión.

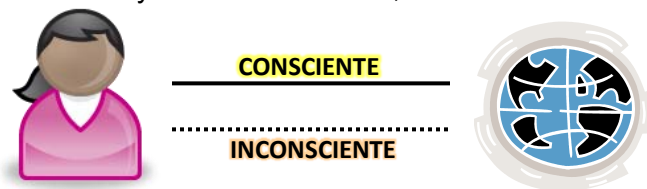
Para concluir, la cosmovisión moldea nuestro existir, es la base para interpretar, ya que a través de ella evaluamos lo que hacemos y nos ocurre, le damos significado a las estructuras histórico-culturales. Nos permite ubicar los acontecimientos que surgen dentro del ámbito de acción que nos corresponde. Es una perspectiva de dirección para comprender la realidad.

Sin estructuras colectivas de pensamiento no somos nada, nos brindan las herramientas de vida necesarias para existir, son producto de la sociabilización, hay que recordar que siempre fundamentadas en la diferencia cultural.

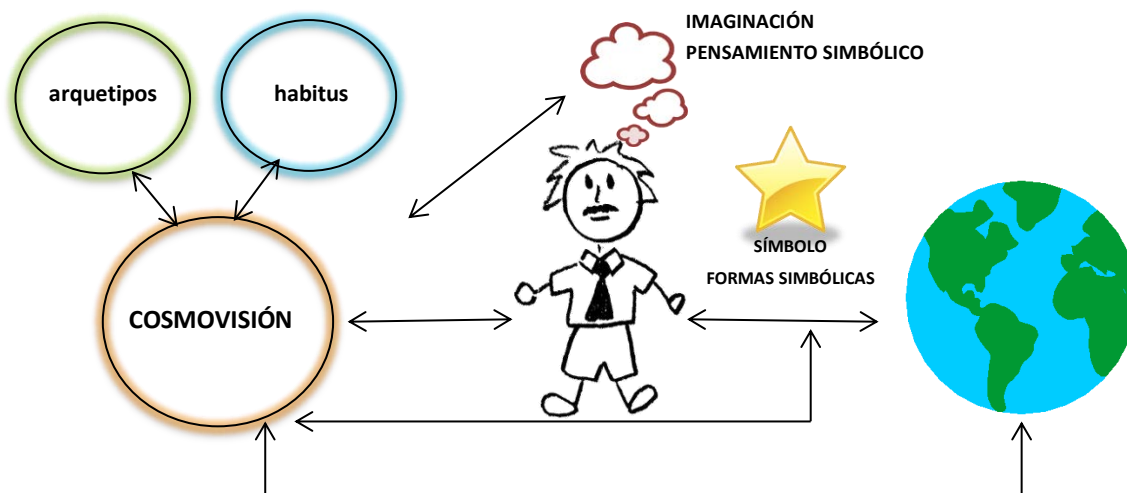
---

<sup>120</sup> *Ibidem.* p. 281.

Nuestra experiencia con la realidad siempre está mediada a través de este conjunto de patrones de pensamiento y de los códigos culturales compartidos. Hay dos líneas paralelas en nuestro existir: una consciente y otra inconsciente, en la consciente se anexan las convenciones sociales y formas simbólicas; en la inconsciente la cosmovisión.



La cosmovisión es un sistema complejo, en el cual se añaden el habitus y los arquetipos, están interrelacionados estrechamente, estructuran un todo que afecta al individuo y su relación con el mundo, al mismo tiempo esa realidad configura al ser humano y al sistema cosmogónico. Este sistema es la base de la acción simbólica.



Este esquema ilustra cómo el individuo nunca accede íntegramente a la realidad, siempre hay mediaciones alrededor de él, además de la imaginación o pensamiento simbólico que es vital para la comprensión ya que da el basamento que se requiere para llevar a cabo la interpretación.

De ahí surgen las formas simbólicas, que son conformadas culturalmente y son necesarias para que pueda haber una interacción con el mundo, son las mediadoras por excelencia y ellas a su vez se basan en las cosmovisiones vigentes o en los códigos culturales. Somos seres sociales que necesitamos del contacto con otras personas y con lo que nos rodea y para tal fin recurrimos a todas estas herramientas cognoscitivas, que

funcionan como esqueleto de nuestro pensamiento y acciones, pero que transforman al mismo tiempo el entorno, es una retroalimentación continua.

Los seres humanos necesitamos de toda esta estructura –la cual es dinámica, flexible y en continua evolución- para cohabitar en el mundo, dar una coherencia a nuestro universo, es decir obtener preceptos y convicciones generales que le den un sentido a la realidad, cada uno lo adaptamos a nuestro contexto. Y al mismo tiempo se va configurando la cultura.

### **1.3.3. Lógica imaginaria en la representación visual**

---

Ya que tenemos bien asentado el proceso mediador que hacen las representaciones en la existencia del individuo, las cuales están siempre atravesadas por los horizontes culturales y de pensamiento simbólico es momento de hablar de la especificidad que rodea a cualquier obra visual.

En primer lugar recordemos que una representación no está fundada en la relación de semejanza, sino que es una creación autónoma, en palabras de Amador Bech<sup>121</sup> una imagen, o un signo visual se levanta sobre una ambigüedad, en una paradoja: hay arbitrariedad y motivación, ya que no se reproducen propiedades, sino que hay una representación de ciertas características, aspectos estructurales que son elegidos con base en un código cultural compartido.

Es decir, cada cultura o grupo social cuenta con una convención para sus representaciones, esto se traduce como una lógica imaginaria, y si no la conocemos entonces no podremos acceder al significado de esa imagen. Hay una mediación entre el horizonte del intérprete y el horizonte que atañe culturalmente a la obra. Para saber lo que en verdad está contenido en esa representación habría que acceder al código, que se forme una interioridad y entonces se podrá remitir a su estructura y las referencias que se manejan.

---

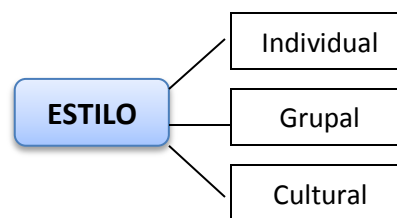
<sup>121</sup> Julio Amador Bech (2011). Seminario Teorías de la Comunicación. 14 Abril 2011.

Este sistema de convenciones que hacen particular a las representaciones de una comunidad, de una cultura lleva directamente a la noción de estilo, el cual deriva de la palabra latina *stilus* que se refería a un instrumento de escritura que se usaba en Roma, el cual era un punzón que servía para escribir en tablas y que con el tiempo definió al artista, a la herramienta y la manera de escribir, por lo que esta categoría era utilizada exclusivamente en el campo literario, pero con el paso del tiempo pasó a las demás artes.

En el campo de la pintura antes se utilizaba el concepto de *maniera*<sup>122</sup> y fue hasta el siglo XVII en Italia que se habla de estilo para referirse a la manera de expresarse a través de formas pictóricas, el precursor es Carlos Ridolfi con su obra *Las maravillas del arte* (1648) donde aborda el estilo de la escuela veneciana y posteriormente Winckelmann en su libro *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) analiza el estilo del arte egipcio. Pero estilo no es actualmente para uso exclusivo de la pintura –aunque sí uno de los más difundidos– abarca todas las artes ya que el estilo estudia el conjunto coherente de formas que tienen una lógica interna de organización similar, armónicas, que escapan del tiempo y tienen un valor eterno ya que hacen visible la personalidad de un grupo o de un artista<sup>123</sup>.

El estilo de acuerdo con el historiador de arte estadounidense Meyer Schapiro<sup>124</sup> es entendido como el conjunto de formas, elementos, cualidades y expresión constantes en una obra de arte, lo cual puede ser a nivel individual, grupal o social. Un estilo puede abarcar desde un artista hasta una época, lo cual nos habla que es una categoría histórica, ya que a través de identificar el estilo podemos ubicarnos en espacio y tiempo, el estilo resume la expresión de vida.

Una obra entonces encierra una cosmovisión, hábitos, costumbres; todo el pensamiento simbólico que rodeaba al autor y que lo llevó inevitablemente a plasmar ciertos patrones o motivos de su horizonte histórico, se manifiesta el carácter de una cultura, o depende a qué nivel sea el estilo, porque



<sup>122</sup> Rosa López Torrijos (2004). *Estilo, concepto histórico y uso actual* en <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/7362/1/Estilo%20Concepto.pdf>. Universidad de Alcalá. p. 200. Consultado Abril 2011.

<sup>123</sup> Focillon (1983) *La vida de las formas*. Xarait. Madrid. pp. 14-15.

<sup>124</sup> Meyer Schapiro. *Estilo* en [www.freewebs.com/estebanf/.../21-%20SCHAPIRO%20Estilo.doc](http://www.freewebs.com/estebanf/.../21-%20SCHAPIRO%20Estilo.doc). p.1. Consultado Abril 2011.



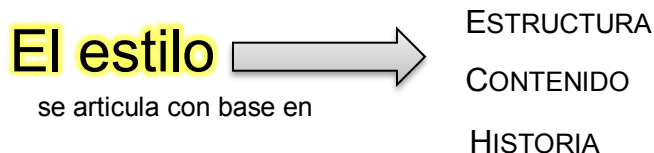
puede ser también el carácter de un artista. Es un vehículo de expresión, y su estudio histórico permite determinar etapas y procesos en los cánones de producción, de pensamiento, etc. Engloba varias dimensiones:

El estilo es una unidad semántica, encierra una multiplicidad de capas: histórica, cultural, formal, expresiva, ideológica. No se puede separar una de la otra, de lo contrario se descontextualizaría. Hay una integración dinámica de rasgos cotidianos y profundos de un grupo social o individuo. Un análisis estilístico es necesario para la correcta interpretación, no sólo de una obra en particular, sino también de una sociedad o artista.

A través del estilo podemos observar cómo la representación se relaciona con una realidad, en este caso, con la realidad que la antecede, ya que cada estilo es característico: Detrás de todo el sistema se encuentra la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo, de una sociedad: “un estilo, como una cultura o un estado de opinión, establece un horizonte de expectativa, una disposición mental, que registra desviaciones y modificaciones con sensibilidad exagerada”<sup>125</sup>. Se encuentra una explicación de mundo con el estilo, es un ciclo continuo y no homogéneo, ya que también contiene diferencias e irregularidades.

Hay una integración cultural que se realiza a través de observar una repetición de cualidades similares por un lapso de tiempo determinado. Que se legitime la relación de interdependencia entre las formas y su desarrollo con los significados. Pero siempre hay ciertas variaciones estilísticas que hacen viable comprender los cambios o influencias de otra cultura en una sociedad. Un estilo no es absolutamente permanente, ni constante.

Lo que sí es un hecho es que hay un sistema de correspondencia entre las partes de las diferentes obras que comparten un estilo, que puede definirse como un principio organizador de diferentes aspectos de la obra: época, técnica, tema, visión de mundo (modo de pensamiento) y la personalidad del autor. El resultado de esta coyuntura nos da el siguiente esquema:



---

<sup>125</sup> E.H. Gombrich (1998). p. 53.

El primer nivel es el formal, luego viene el expresivo y luego el relacionado con el aspecto histórico-cultural<sup>126</sup>.

La primera categoría nos habla de la persistencia de los medios utilizados en una representación; como son los materiales, los cuales reflejan connotaciones específicas de una cultura, de un grupo social de una época, además también de ideas y conceptos. El uso de piedras como lienzos y tinturas extraídas de la naturaleza en el arte rupestre no es al azar, nos habla de rasgos estilísticos y de toda una cosmovisión.

Aquí también hallamos la manera de usar los elementos básicos como son: la línea, el color, la textura, el tono, etc. El Greco es un ejemplo notable, ya que al observar una pintura de este artista inmediatamente identificamos su estilo gracias al uso de los claroscuros. Además tenemos el uso de temas o motivos particulares, por ejemplo en el impresionismo se utiliza como una constante el paisaje, en el barroco la lucha religiosa, en el pop art elementos de la cultura popular.



*El arrepentido Pedro*  
(1600). El Greco

Luego viene el segundo nivel que es referente a cómo la estructura formal y sus elementos se relacionan entre sí, dando coherencia y sentido, volviéndose una unidad organizada y significativa que está motivada por una teleología, es decir, un objetivo, una intención que permite relacionar todos los aspectos del conjunto entre sí. Es pasar de la estructura hacia el contenido y la manera en que estos dos elementos se interrelacionan. Son las reglas, la dinámica que se tienen que seguir acorde a las circunstancias que envuelven al conjunto.

Por último está el aspecto cultural, la forma en que un estilo encierra la visión de mundo de un individuo, de un grupo o de toda una sociedad: “Manifiesta el carácter totalista de la cultura, constituye el signo visible de su unidad. El estilo refleja o proyecta la forma interior del pensamiento y el sentimiento colectivos”<sup>127</sup>. Llega a definir la identidad ya que saca a relucir los principios espirituales y sistemas de pensamiento, los valores estéticos y los

---

<sup>126</sup> Julio Amador Bech (2008). p. 60.

<sup>127</sup> Meyer Schapiro (1962) *Estilo en Antropología actual*. Libros básicos. Buenos Aires. p. 8.

códigos simbólicos. Ver el arte regional de una comunidad, como puede ser un huipil, una canasta de mimbre, una muñeca de papel maché o un jarrón de barro, no es solamente observar una manifestación artística sino enfrentarnos a toda su cultura, a su forma de representar la realidad que les atañe, y también se encuentra encerrada su historia y su tradición. El estilo es reflejo de la manera en la que viven, de sus prácticas y creencias. Hay una historicidad manifiesta: “Si repasamos los autorretratos de Rembrandt pintados en diferentes épocas, encontramos en sus rasgos toda la historia de su vida, de su personalidad, de su desarrollo como artista”<sup>128</sup>.

Es así como vemos toda la composición del aparato estilístico, todos sus aspectos se hallan vinculados, es una proyección de categorías intermitente y que se dibuja como una lógica imaginaria, que va más allá de lo consciente, es algo que sin saberlo muchas veces se refleja en una representación o en la creación de una obra, ya que representamos con base en las limitaciones de nuestro entorno, por ejemplo en el aspecto técnico ahora contamos con más herramientas, de ahí que la realidad virtual o la imagen digital permitan tener más recursos de expresión.

Las condiciones de vida hacen que las representaciones sean de una manera y no de otra, cada estilo es acorde a los medios, a la técnica que se tenía a la mano, es así que no se puede hablar de un estilo más desarrollado que otro, puesto que más bien se habla de la cultura y de su escenario.

Esto no quiere decir que el autor no tenga libertad o que esté supeditado a lo que su marco histórico/cultural le dicte, sino que como en lo explicado acerca de los arquetipos son elementos intrínsecos, aprioris que nos definen como seres simbólicos y sociales, no actuamos en solitario, siempre estamos influenciados por lo que nos rodea, y es por eso que ningún estilo es uniforme, hay variaciones y evolución. “el estilo como el medio, crea una disposición mental, por la cual el artista busca, en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir”<sup>129</sup>. Existe la construcción de un esquema, a partir del conocimiento que adquirimos desde la infancia, en el proceso de sociabilización, hay una meta-interpretación, ya que al crear una imagen estamos desprendiendo una interpretación mediante otra, pero no es literal ya que se añade un significado particular.

---

<sup>128</sup> Ernst Cassirer (2009). *Antropología Filosófica*. p. 86.

<sup>129</sup> E.H. Gombrich (1998). p. 73.

Un ejemplo de la evolución estilística es que en los estilos artísticos hay etapas: preclásica, clásica, manierista, barroca, arcaizante y recurrente. Es un ciclo que se ve influenciado por el curso de la sociedad, va al ritmo de los cambios históricos y también de lo que cada artista va proponiendo; el surgimiento de un nuevo estilo va acorde a drásticos cambios sociales: “Según Schapiro, un estilo reemplaza a otro solamente cuando resulta inadecuado a los nuevos artistas porque han cambiado también las circunstancias vitales e históricas. Sólo así se puede explicar por qué ocurre el cambio en el momento en que ocurre, y por qué la división de los estilos, tanto en la literatura como en arte, corresponde a divisiones en la historia de la sociedad”<sup>130</sup>.

Estamos condicionados por la costumbre y tradición, hay una limitación por el contexto, pero también una independencia creativa, ya que cada individuo tiene una forma de pensar y sentir distinta, le atañe una historia de vida única e irrepetible que hace del proceso creativo algo excepcional que va más allá de la simple reproducción o imitación de la realidad.

Por eso un estilo detiene el tiempo, hace que una representación se pueda catalogar y sea inalterable, ya que ahora pertenece a un conjunto determinado culturalmente. Toda cultura tiene un estilo particular, que debe ser entendido en términos sincrónico (momento determinado) y diacrónico (transformación en el tiempo de ese estilo, tiene un ciclo de vida irremediamente). No es siempre homogéneo, tiene elementos que van cambiando, que son discordantes y contradictorios. Un estilo encierra siempre una paradoja: Continuidad de patrones definidos y una variabilidad a lo largo de su ciclo.

Hablar del estilo hace que inevitablemente se toque el tema de los estilos artísticos, de esos patrones que marcan pautas en la pintura y en sus obras. Se hablará brevemente de ellos y de cómo están enlazados a otras categorías como lo son el orden y el modo. No se pretende profundizar en este tema, ya que se desviaría del objetivo del capítulo que es la representación, no solamente en la pintura sino en general en todas las manifestaciones visuales, pero es importante hablar de este aspecto del estilo y su relación con el arte

---

<sup>130</sup> Amparo Serrano de Haro (1992) *Meyer Schapiro: Un crítico contradictorio* en Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Hist. del Arte. Tomo V. p. 577.

pictórico ya que en el siguiente capítulo se entrará de lleno a la función comunicativa del arte, su configuración como proceso vivo y cognitivo.

Orden, estilo y modo son la triada básica para la contextualización de una obra de arte. Los tres elementos están estrechamente relacionados, convergen de manera simultánea, y pueden ser definidos de la siguiente manera<sup>131</sup>:

- Orden: principios estructurales que dotan de coherencia, reglas generales para la producción, un conjunto normativo o canon estético. Ej. Edad Media
- Estilo: variaciones formales específicas de cada orden. Ej. Bizantino
- Modo: la diversificación para expresar un estilo, son las irregularidades que se encuentran en un mismo conjunto estilístico, el factor heterogéneo. Ej. 3ª edad oro

Hay que conocer los órdenes artísticos para entender el estilo, son definidos como los grandes periodos históricos que engloban a diferentes estilos en cada uno, y también hay variaciones que se conocen como modos. Se va de lo general a lo más particular.

Los órdenes son el marco global explicativo para una obra artística, es el primer acercamiento que tenemos y se clasifican en las siguientes etapas<sup>132</sup>: Paleolítico, Neolítico, Antiguo, Medieval, Moderno y Contemporáneo.

Los órdenes artísticos suponen una lógica de los conceptos de mundo de una cultura, de una realidad. Esto quiere decir que hay una cosmovisión intrínseca, la cual define los temas de las representaciones de ese orden, por ende también del estilo. Ej. La cosmovisión del cristianismo marca una producción de imágenes de Jesucristo.

Los estilos artísticos permiten tener un catálogo histórico de las obras pictóricas que se han creado desde la existencia del ser humano en la Tierra (ej. Arte paleolítico) su mayor utilidad es que ayudan a definir y clasificar las representaciones, relacionarlas con una cultura o artista en particular.

Pero un estilo artístico no es rígido: Hay relaciones de formas, variables e influencias estéticas que se repiten. Por ejemplo: el realismo viene desde el arte clásico griego, hay

---

<sup>131</sup> Julio Amador Bech (2008). pp.65-67.

<sup>132</sup> *Ibíd.* p. 65.

una precisión en los detalles y movimientos. Ya después en el Renacimiento, el realismo es más idealizado (pero sigue conservando la influencia del estilo realista griego, sólo que reinterpretado), ya en el realismo del siglo XIX se vuelve a un uso de detalles, que se matiza con el expresionismo; que busca la exaltación de la emoción y vivencia y en la actualidad, el realismo que viene con la era digital, además de poner atención en los detalles, los intensifica y hace voltear la mirada a elementos que antes no eran percibidos o conocidos, como el movimiento de una célula, del cosmos, o la profundidad del surco de una arruga. Hay un juego de creatividad mayor. Con todas estas anotaciones, se observa que en un estilo artístico mantiene continuidades a través de la Historia. Aparece y desaparece con una reconfiguración de ciertos elementos.



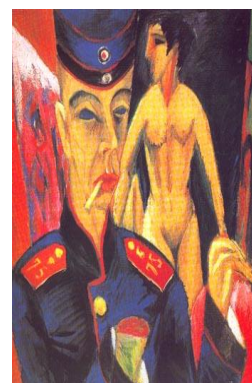
*Discóbolo* (455 a.C)  
Mirón de Eleutera



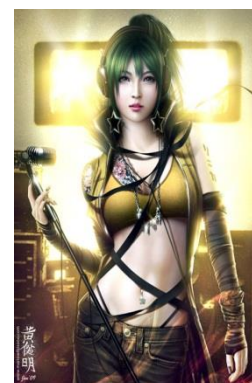
*La dama del armiño*  
(1488-1490)  
Leonardo da Vinci



*Niña en el pozo* (1876)  
Johann Georg Meyer  
von Bremen



*Autorretrato con uniforme*  
(1915)  
Ernst Ludwig Kirchner



*Sonika* (2009)  
Mario Wibisono S

Podemos definir el estilo artístico como una comunidad estable, históricamente formada del sistema de imágenes, de los medios y procedimientos de expresión artística, condicionada por una unidad de contenido estético-ideológico e histórico-social<sup>133</sup> en la cual hay paralelismos con otros. E igualmente se refiere a la diversidad de elementos visuales, técnicas y métodos que engloban la obra de un artista, un grupo, una cultura o una época.

A continuación un esquema de los principales estilos artísticos en la pintura, cabe aclarar que son los más generales y que pueden haber otros más en cada época mencionada.

<sup>133</sup> Proyecto filosofía en español. *Estilo en Arte* en <http://www.filosofia.org/enc/ros/estil.htm>. Consultado Abril 2011.

## ESTILOS ARTÍSTICOS EN LA PINTURA <sup>134</sup>

<p><b>Arte Paleolítico</b> <b>Arte Neolítico</b></p>	<p><b>Siglo XX</b></p> <p>Modernismo Art Nouveau, Modern Style, Liberty, Jugendstil, Sezession Art and Crafts, Art deco Arte Naif</p> <p>Primeras vanguardias Fauvismo Expresionismo Cubismo, Orfismo, Rayonismo Futurismo Dadaísmo Surrealismo Arte Abstracto Neoplasticismo Constructivismo Suprematismo Racionalismo</p> <p>Segundas Vanguardias o Arte Moderno Expresionismo abstracto, Action Painting Informalismo, Tachismo, Art Brut, Pintura Matérica Nueva abstracción Arte cinético Nuevo realismo Pop art, Collage Pop, Cómic Minimalismo Hiperrealismo Happening, performance, instalación Arte conceptual Arte Povera Body art Land Art Arte ambiental, Bio-art Arte digital Movimiento hippie Fluxus y neodadaísmo Arte psicodélico Estilo rock y punk</p>
<p><b>Arte Antiguo</b> Arte Egipcio Arte Mesopotámico</p>	
<p><b>Arte Clásico</b> Arte Griego Arte Romano</p>	
<p><b>Alta Edad Media</b> Arte Paleocristiano Arte Visigodo Arte Bizantino Arte Prerománico: Carolingio, Mozárabe, Otoniano</p>	
<p><b>Baja Edad Media</b> Arte Románico Arte Gótico Arte Musulmán / Mudéjar</p>	
<p><b>Edad Moderna</b> Arte del Renacimiento Manierismo Arte Barroco Naturalismo y Clasicismo Arte Rococó Arte Hispano-Americano</p>	
<p><b>Siglo XIX</b> Neoclasicismo Romanticismo Prerrafaelismo Purismo Nazareno Realismo Impresionismo Puntillismo Post-impresionismo Simbolismo Historicismo: Neorrománico, neogótico, neobarroco</p>	<p><b>Siglo XXI</b> Anacronismo / Nuevo clasicismo o neomanierismo Figuración graffiti Figuración libre Neoexpresionismo / "Los nuevos salvajes" Neo-geo Neo-pop Kitsch y camp Pattern &amp; decoration Transvanguardia Manga o Animé Gótico Moderno Ilustración digital</p>

Con base en lo antes expuesto se determina que el estilo es una herramienta hermenéutica, histórica y estética fundamental. Su noción es imprescindible para establecer la relación del autor con la cultura en la que estuvo o está envuelto, es la base para poder llegar a interpretar una obra de arte o una representación visual ya que hay un reflejo de la visión de mundo pero no de una forma mecánica sino con juicios de valor

<sup>134</sup> *Estilos pictóricos* en <http://pinturayartistas.com/estilos-pictoricos> Consultado Abril 2011.

personales y únicos, de ahí que cada imagen sea única y con significados completamente diferentes, aunque pertenezcan a un mismo estilo.

## **Conclusión**

---

Al terminar este capítulo podemos concluir que la imagen no es una reproducción, a menos que se hable de una cuestión mecánica, como la reproducción en serie de fotografías o de imágenes en la portada de un medio impreso o de fotocopiar un afiche.

Lo que hay en una imagen es una representación, que tiene como base un referente, ya que el autor nunca podrá copiar ni imitar fielmente la realidad. Es imposible poder trasladar un paisaje en su totalidad, o captar todas las variaciones que existen en la luz y los cambios que hay en los pliegues o el ánimo de un ser humano retratado. Hay una creación autónoma donde se abre una realidad independiente que se ve influenciada por una visión de mundo, donde convergen valores sociales, temporales y por supuesto ancestrales como la cuestión de los arquetipos. El pensamiento simbólico es el encargado de que podamos tener la capacidad necesaria para seleccionar, identificar y clasificar aquello que está plasmado en las representaciones.

Es así como no hay una interpretación unánime sobre una imagen, se va revitalizando en cada época y con cada individuo que trata de develar su significado. Una representación devela al mismo tiempo que oculta, ya que está conformada de signos pero también del símbolo, que tiene un sistema de doble significación. Por lo tanto se llega a una triple mimesis en la cual hay que hacer una amalgama, una fusión del horizonte que antecede a la obra (el del autor), el de la obra en sí y el de nosotros como lectores. Se realiza una reconfiguración en la cual la obra es un vehículo de mediación.

Muestra es que a partir de este trayecto teórico realizado, se tienen los fundamentos necesarios para comenzar a desarrollar una propuesta de análisis para las imágenes del corpus seleccionado (y no sólo de ellas sino para cualquier imagen que otra persona desee realizar, en específico del rubro pictórico), en donde se irán descubriendo elementos nuevos en esas obras de arte, que son representaciones del erotismo contemporáneo y occidental.



Lo cual estará reflejado al ir adentrándose en la cuestión histórico-cultural, la cual nunca se deslindará de la interpretación. Puede que éste sea uno de los capítulos más extensos que tenga la investigación pero no es por una cuestión de entremezclar disciplinas o de ampliarlo con cuestiones intrascendentes, sino que es la piedra angular que sustentará la interpretación y por lo tanto tiene que estar bien fundamentado. Es un abanico referencial amplio pero se logra una adecuada articulación sin contradicciones entre los teóricos citados. Hay también propuesta de conceptos, como en la cuestión de la representación.

La triple mimesis es el hilo conductor para la herramienta metodológica, es por eso que ya se brindó un esbozo del modelo de análisis, el cual está sustentado en los niveles pragmático, semiótico y semántico. Combinado con dimensiones de análisis visual: formal, simbólica y narrativa. Esto engloba tanto al autor, a la obra y por supuesto al lector, que en este caso es la reinterpretación que hago del corpus.

La investigación aborda la cuestión de la comunicación debido a que la problemática de la imagen, de la representación y en específico de obras pictóricas están insertas en este fenómeno, así mismo el factor cultural está implícito, hay que recordar que estamos rodeados de formas simbólicas, las cuales son portadoras de la cultura que poseemos, y a partir de ahí nos comunicamos y transmitimos significados. Sin olvidar que la cultura a la cual se acota la tesis es la occidental, en particular la contemporánea.

Las representaciones permiten que nos relacionemos con nuestra realidad, es una mediación que permite comprender e interactuar. Dentro de estas representaciones se encuentra el arte, el cual es un proceso de comunicación vivo, dinámico, que está envuelto en complejidad y que no es solamente un fenómeno estético, sino que va más allá, está rodeado de elementos simbólicos y relaciones de significado que van enlazadas a la dimensión histórico-cultural y a la dimensión de comunicación. Esta problemática da la pauta para el inicio del segundo capítulo de la presente investigación.

# Fuentes

---

## BIBLIOGRÁFICAS

- AMADOR Julio Bech (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. UNAM. México. 242 pp.
- ARISTÓTELES (1979) *Poética*. Ed. Aguilar. Madrid. 160 pp.
- ARNHEIM Rudolph. (1986). *El pensamiento visual*. Paidós. Barcelona. 363 pp.
- AUMONT Jacques (1992). *La imagen*. Paidós. Buenos Aires. 336 pp.
- BAUDRILLARD Jean (2005). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI. México. 263 pp.
- BOURDIEU Pierre (2002) *La distinción*. Taurus. México. 597 pp.
- BOZAL Valeriano (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor. Madrid. 231 pp.
- CARDONA Giorgio Raimondo (1994) *Los lenguajes del saber*. Gedisa. Barcelona. 430 pp.
- CASSIRER Ernst (1975) *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. FCE. México. 215 pp.
- CASSIRER Ernst (2009) *Antropología filosófica*. FCE. México. 335 pp.
- CAZENEUVE Jean (1971) *Sociología del rito*. Amorrortu. Buenos Aires. 267 pp.
- CHATEAU Jean (1972) *Las fuentes de lo imaginario*. FCE. Madrid. 347 pp.
- COOMARASWAMY Ananda (1983) *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Ediciones de la Tradición Unánime. Barcelona. 54 pp.
- DILTHEY Wilhem (1990) *Teoría de las concepciones del mundo*. Alianza Editorial. México. 149 pp.
- DURAND Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspecto de la obra*. México. Anthropos. UAM. 366 pp.
- DURAND Gilbert (2007) *La imaginación simbólica*. Amorrortu. Buenos Aires. 147 pp.
- FOCILLON (1983) *La vida de las formas*. Xarait. Madrid.
- FOUCAULT Michel (1981). *Esto no es una pipa*. Anagrama. Barcelona. 88 pp.
- FOUCAULT Michel (2010) *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México. 398 pp.
- GADAMER Hans G (1998). *Estética y Hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 316 pp.
- GADAMER Hans G. (1977). *Verdad y método. Tomo 1*. Sígueme. Salamanca. 687 pp.
- GEERTZ Clifford (2005). *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona. 387 pp.
- GOMBRICH E.H. (1998). *Arte e ilusión*. Debate. Madrid. 386 pp.
- GOODMAN Nelson (1976) *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona. 279 pp.
- GUBERN Roman (1996) *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Anagrama. Madrid. 200 pp.
- JUNG Carl Gustav (1971) *Tipos psicológicos*. Edhasa. Barcelona.
- JUNG Carl Gustav (1992) *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt. Barcelona. 334 pp.
- JUNG Carl Gustav (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Obra Completa. V. 9. Trotta. Madrid.
- MELOT Michel (2010) *Breve historia de la imagen*. Siruela. Madrid. 107 pp.
- PIAGET Jean (1975) *La formación del símbolo en el niño*. FCE: México. 401 pp.
- PLATÓN (1990). *La República. Libro X*. Espasa-Calpe. México. 303 pp.
- POTOLSKY Matthew (2006) *Mimesis*. Routledge. New York. 176 pp.
- RICOEUR Paul (1995). *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. México. 112 pp.
- RICOEUR Paul (1999). *Historia y Narratividad*. Paidós. Barcelona. 230 pp.
- RICOEUR Paul (2000) *Tiempo y Narración I*. Siglo XXI. México. 371 pp.
- RICOEUR Paul (2001) *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad. Madrid. 434 pp.
- SCHAPIRO Meyer (1962) *Estilo en Antropología actual*. Libros básicos. Buenos Aires. pp.7-72.
- STRAUSS Anselm (1959). *Mirrors and Masks: the search for identity*. Illinois.
- THOMPSON John B. (1998). *Ideología y cultura moderna*. UAM. México. 482 pp.
- ULIN Robert C. (1990) *Antropología y teoría social*. Siglo XXI. México. 251 pp.
- ZAMORA Águila Fernando (2007). *Filosofía de la imagen*. UNAM. México. 365 pp.
- ZUNZUNEGUI Santos (2007) *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra. Madrid. 260 pp.

## WEB

- DALLAL Alberto (2010) en [http://mispasosobresushuellas.blogspot.com/2010/12/historia-de-la-danza-alberto-dallal\\_15.html](http://mispasosobresushuellas.blogspot.com/2010/12/historia-de-la-danza-alberto-dallal_15.html). Consultado Abril 2011.
- DILTHEY Wilhem. La teoría de las visiones de mundo en <http://www.philosophica.info/voces/dilthey/Dilthey.html#Weltanschauung>. Philosophica: Enciclopedia filosófica on line. Consultado Abril 2011.
- *Estilos pictóricos* en <http://pinturayartistas.com/estilos-pictoricos> Consultado Abril 2011.
- GONZÁLEZ Valerio Ma. Antonia. *La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur*. UNAM en <http://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf>.
- GONZÁLEZ Valerio María Antonia. *La hermenéutica desde la estética*. UNAM. p. 5. En <http://www.magonzalezvalerio.com/la%20hermeneutica%20desde%20la%20estetica.pdf>. Consultado Abril 2011.
- LÓPEZ Torrijos Rosa (2004). *Estilo, concepto histórico y uso actual* en <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/7362/1/Estilo%20Concepto.pdf>. Universidad de Alcalá. p. 200. Consultado Abril 2011.
- *Mimesis. Reconsideration of an apparently obsolete concept*. En <http://d-sites.net/english/mimesis.htm>. Consultado Abril 2011.
- Proyecto filosofía en español. *Estilo en Arte* en <http://www.filosofia.org/enc/ros/estil.htm>. Consultado Abril 2011.
- s/a.  
[http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS\\_PDF/Teoria\\_de\\_la\\_%20representacion.pdf](http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/Teoria_de_la_%20representacion.pdf). Consultado Marzo 2011.
- SCHAPIRO Meyer. *Estilo* en [www.freewebs.com/estebanf/.../21-%20SCHAPIRO%20Estilo.doc](http://www.freewebs.com/estebanf/.../21-%20SCHAPIRO%20Estilo.doc). p.1. Consultado Abril 2011.
- TRIAS Eugenio (1981) en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/concepto/mimesis/elpepicul/19811230elpepicul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/concepto/mimesis/elpepicul/19811230elpepicul_2/Tes). Edición electrónica *El País*. Consultado Abril 2011.

## HEMEROGRÁFICAS

- ORTIZ- OSÉS Andrés (1996). *Visiones del mundo. Lógica simbólica*. Madrid. Revista de Filosofía 3ª época, vol. IX. No.15. Servicio Publicaciones UCM.
- SERRANO de Haro Amparo (1992) *Meyer Schapiro: Un crítico contradictorio* en Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Hist. del Arte. Tomo V. p. 575-584.

## FUENTES VIVAS

- AMADOR Bech (2011). Seminario Teorías de la Comunicación. 14 Abril 2011.
- AMADOR BECH Julio (2010). Coloquio de doctorantes en Comunicación. UNAM-FCPyS. 29 de Noviembre de 2010.
- AMADOR Bech Julio (2011). Seminario Teorías de la Comunicación. 10 Febrero 2011.
- HAMMOND Mark en programa *Top Gear*. Cadena BBC Londres. 30 de enero 2011.
- Curso Fundamentos del Arte Conceptual. Sensus, Centro de Cultura y Arte. Julio 2011.

# Capítulo 2

## El arte como proceso comunicativo

---

Si el mundo fuese claro, el arte no existiría  
**Albert Camus**

En el pasado capítulo pudimos observar la complejidad que encierra una representación visual, la cual va más allá de un nivel reproductivo de la realidad, y pasa a un ámbito simbólico donde la participación del espectador es crucial para develar el significado; y siempre hay que contextualizar, ya que los elementos sociohistóricos son la base o el hilo conductor para una adecuada interpretación, que tiene un carácter inagotable y siempre está actualizándose.

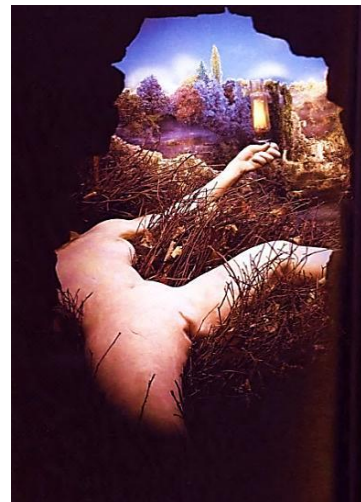
La presente investigación tiene como objetivo analizar la obra de tres pintores occidentales contemporáneos: Balthus, Freud y Yuskavage; y es por eso que en este segundo apartado daremos paso a explicar el concepto de la obra de arte (en específico el de la pintura occidental) como un proceso vivo de comunicación, que se mueve en un entramado complejo y denso, articulado por la interacción entre elementos formales, conceptuales y sociohistóricos.

Ninguna obra de arte es idéntica, cuenta con una fundación de mundo particular y exclusiva<sup>135</sup>. Un ejemplo son las siguientes imágenes:



*El origen del mundo (1866)*  
Gustave Courbet

*Étant donnés (1946-66)*  
Marcel Duchamp



---

<sup>135</sup> Con base en lo postulado por Martin Heidegger en "El origen de la obra de arte" dentro de *Arte y Poesía* (1997). FCE. México. pp. 37 -123.

A primera instancia las dos obras parecen semejantes: son figurativas, hacen alusión al cuerpo humano, en específico, representan un desnudo femenino, y comparten un tema: el erótico. La postura de la modelo es casi la misma en ambas piezas: con las piernas totalmente abiertas y exponiendo su sexo. Otro elemento similar es el encuadre, que no deja ver la totalidad del cuerpo ni el rostro de la mujer. También coinciden en la atmósfera misteriosa y perturbadora que está más allá de lo meramente visible. Profundizando un poco más, las dos comparten un origen francés, fueron motivo de escándalo y censura (estuvieron ocultas por un periodo de tiempo hasta ser exhibidas en un museo) y cuentan con la presencia del arquetipo de la Madre universal. Son imágenes que tienen un alto contenido simbólico<sup>136</sup>, ocultan y revelan significados simultáneamente.

Cada obra establece un mundo completamente distinto, en primer lugar título y autor: la imagen de la izquierda corresponde al pintor realista francés Gustave Courbet, tiene como título *L'origine du monde* [El Origen del Mundo] y fue creada en 1866, se encuentra en el Museo de Orsay en París. La segunda es del artista vanguardista francés Marcel Duchamp y se llama *Étant donnés: 1. La chute d'eau / 2. Le gaz d'éclairage* [Dados: 1. La cascada. 2. El gas iluminante] y su creación abarca un periodo de 20 años: de 1946 a 1966, se encuentra en el Museo de Arte de Filadelfia.

Otras diferencias son: la posición de cada autor, los medios culturales y artísticos. Courbet recurrió al óleo sobre lienzo para su obra, la vulva se presenta de forma realista pero discreta y velada por el vello púbico, es el punto focal de la obra. La supuesta modelo es Johana Heffernan. Duchamp por su parte, montó toda una instalación: En primer lugar una puerta de madera, en la que a través de un cerrojo, se puede observar toda una escena, compuesta por ramas, ladrillos de terciopelo, vidrio, linóleo, luces y el cuerpo femenino fabricado con piel de cerdo. La vulva está totalmente expuesta, abierta y sin ningún obstáculo visual que la empañe, y parece estar mutilada o deformada; pero no es el punto focal, ya que puede ser la linterna que sujeta a la mujer, entre muchos más. Los modelos que sirvieron como inspiración para ese cuerpo, son las parejas que tuvo en el tiempo que elaboró la obra: María Martins y Alexina.

---

<sup>136</sup> Este contenido simbólico se considera selectivo, debido a que tanto el creador, como el espectador hacen una elección de los símbolos con los cuales se identifican e interpretan. Es una completa interacción, en la cual nunca se agota el sentido, y todo va con base al conjunto referencial u horizonte epistemológico desde el que se interprete.

Simbólicamente no coinciden, *El origen del mundo* va más hacia las fuerzas creadoras del ser humano, del sentido íntimo de nuestra existencia<sup>137</sup>, es representar el núcleo de la vida a través del sexo femenino. Courbet afirmaba: “Esto que ustedes ven, no es un sexo sino el origen del mundo”. En la pintura se aborda la problemática planteada por George Bataille<sup>138</sup> sobre Eros y Tánatos: La actividad sexual se relaciona con el placer y el origen de la vida. A la par, este origen de la vida es una forma de evadir la muerte, de alcanzar una perpetuidad. El erotismo cabalga sobre la vida y la muerte, es una manera de elevar la condición mortal del ser humano. Y lo hace a través de diversos mecanismos, actividades y símbolos. Es una cuestión profunda y elaborada.

Y Duchamp con *Étant donnés* -que fue su última obra- busca una perspectiva individual y voyeurista del erotismo<sup>139</sup> (solamente una persona puede mirar a la vez el cuadro), un paisaje de Eros que seduce al espectador<sup>140</sup> el cual literalmente “hace la pintura”, y lo remite a sus categorías y conceptos personales, además de ser como ya habíamos visto, un homenaje a dos de sus grandes amores. En el plano simbólico tenemos los elementos del agua y la llama, que son altamente significativos y con una connotación sexual y erótica. Se puede añadir que fue un proyecto bien planeado y póstumo: dejó un manual de instrucciones precisas para montarla después de su muerte.

Históricamente la obra de Courbet levantó todo un revuelo, anduvo errante entre varios propietarios y exhibiéndose clandestinamente. El espíritu de la época que la rodeaba, era moralista e inquisidor, además que su encierro antes de ser exhibida atravesó los dos conflictos bélicos mundiales más importantes del siglo XX (1ª y 2ª Guerra Mundial); mientras que Duchamp estaba en un ambiente vanguardista y más flexible acorde a la época de los años 60s en los Estados Unidos: un espíritu de libertad.

Ninguno tiene más mérito que el otro, ni se pretende decir que una obra es superior a otra: A pesar de las coincidencias que pudiéramos encontrar, son dos mundos específicos, cada una tiene una interpretación y significado diferente. Y para esto se debe

---

<sup>137</sup> Ángel Uranga *L'origine Du Monde de Courbet* en [www.temakel.com/pintomundocoubert.htm](http://www.temakel.com/pintomundocoubert.htm). Consultado Octubre 2011.

<sup>138</sup> George Bataille (2005) *El erotismo*. Tusquets. México. pp. 33-74

<sup>139</sup> Es una interpretación acotada. Para entrar de lleno a su significado hay que ir más allá de lo aquí expuesto. Sólo es un ejemplo introductorio al tema.

<sup>140</sup> Holland Cotter. *Landscape of Eros, Through the Peephole*. 27 de Agosto de 2009. The New York Times en [www.nytimes.com/2009/08/28/arts/design/28duchamp.html?pagewanted=1](http://www.nytimes.com/2009/08/28/arts/design/28duchamp.html?pagewanted=1)

hacer la articulación de todos sus elementos y del conjunto referencial que tiene cada una: su historia personal como obra, estilo pictórico y contexto sociohistórico. Sin olvidar nuestras categorías previas que como espectadores usamos para interpretar: no es lo mismo que la vea un musulmán, a que la contemple un estudiante universitario de Historia del Arte. Aproximarse a una obra de arte es un asunto complejo que abarca muchas dimensiones que no podemos aislar.

Una obra de arte es un todo, un sistema organizado que crea y transmite significados, tiene la característica de la unicidad, y cumple múltiples funciones: una de ellas la comunicativa. Al mirar o crear una obra estamos comunicando inevitablemente, y ésta es la premisa central a tratar. Por ende, este capítulo en conjunto con el anterior, conforman el contexto conceptual<sup>141</sup> de la tesis, es la argumentación coherente y organizada de los conceptos que explicarán en el último capítulo la interpretación del corpus seleccionado. Más que un marco teórico es la articulación de conceptos clave que proporcionan el eje de entendimiento para la investigación. Es un esquema de inteligibilidad que configura toda la estructura del trabajo.

Algunos de esos conceptos ya fueron desarrollados en el primer capítulo: Representación visual y mimesis. Ahora toca el turno de obra de arte<sup>142</sup>, que es el objeto de estudio y de ahí la necesidad y urgencia de definirlo –acorde a esta investigación y sus fines-, es necesario delimitar el concepto que se va trabajar de la misma, para entonces comprender ¿qué estamos entendiendo como obra de arte? y ¿desde dónde la estamos analizando?

No se pretende entrar a una discusión sobre lo que es el arte en general -ya que sería una misión complicada y titánica- debido a que el arte va moldeándose acorde a cada época, y sería una insensatez universalizar una definición sobre el mismo; más bien se busca una aproximación al concepto de obra de arte como fenómeno comunicativo, como portador de sentido y de un bagaje histórico-simbólico-cultural concreto (que varía al ritmo del tiempo). Tampoco se profundizará en la cuestión estética (no por una cuestión segregativa o de restarle importancia, sino por intereses de la investigación). Por lo tanto,

---

<sup>141</sup> Concepto tomado de Nora Mendizábal en “Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa” dentro de Irene Vasilachis de Gialdino (2006) *Estrategias de investigación Cualitativa*. Gedisa. España. pp. 65-105.

<sup>142</sup> Se toma obra de arte desde el punto de vista occidental, y en específico el de la pintura.

no es definir nuevamente la obra de arte, sino explicitar desde que marco u horizonte epistemológico se va trabajar la categoría.

Se tocará también la cuestión de la comunicación y cómo la obra de arte tiene un papel comunicativo fundamental, ya que es creadora de significados y enlaza dimensiones de realidad vividas por los seres humanos; además de producir y revelar conocimiento sobre el mundo. Tal como hemos visto, con lo dicho por Ricoeur<sup>143</sup>: hay una triple mediación -en este caso de la obra de arte- con nosotros mismos, con la sociedad y con el mundo.

La premisa a desglosar se basa en intercambio de significados y mediación con la realidad. Esta tesis se halla en el campo de la comunicación, y como tal es la aportación que se pretende concretar: enriquecer el fenómeno y estudio del arte con una perspectiva comunicativa y de significado. La comunicación –y por ende la interpretación- es una característica ontológica del ser humano, es una condición fundamental para su existencia, y dentro de este sistema entra la obra de arte la que contribuye a comprender y relacionarnos con nuestro entorno: “Representamos para que re-surja el mundo”<sup>144</sup>. Es una acción simbólica e interactiva que se hace al estar frente a la obra.

Este capítulo consta de tres partes: La primera va desarrollar el concepto de la obra de arte, en particular el de la pintura occidental. Se hará una revisión de diferentes definiciones, sobre todo aquellas que dejan entrever a la obra como un fenómeno comunicativo y testimonial, observar las correspondencias que tengan entre sí, para después, llegar a una definición de autoría personal.

Cabe recordar que no se pretende formular una definición homogénea de la obra de arte<sup>145</sup>, sino una aportación al conocimiento sobre el tema. Se hará un fino tejido conceptual a través de la mirada de especialistas como: W. Tatarkiewicz, Herbert Read, M. Heidegger, H.G. Gadamer, W. Dilthey, Hans R. Jauss y Jacques Thuillier. No se profundizará en el trabajo y vida de cada autor, sino en la contribución que realizan al concepto a trabajar en la investigación. El cual, hipotéticamente, va más allá de imitar la

---

<sup>143</sup> Cfr. p. 70.

<sup>144</sup> Alberto Dallal (1990) *El aura del cuerpo*. UNAM. México. p.109.

<sup>145</sup> No hay una definición universalmente válida de obra de arte, hay usos por parte de cada grupo cultural en el que esté inserta; cada comunidad define el arte de forma distinta, en algunas otras ni es concebido.



realidad o a la naturaleza. La obra no es solamente un reflejo de mundo, sino una creación autónoma que se conforma gracias a la confluencia de varios elementos: formales, históricos, psicológicos, etc. Se refleja lo vivido y lo imaginado por los seres humanos. Es una cuestión ontológica que está en estrecho contacto con la esencia de todo lo humano: interpretar y mediar con la realidad.

El siguiente paso será observar la dinámica que se da entre la obra de arte y los individuos, que es muy similar a la del juego. La importancia de abordar este punto, es que el juego instauro el modo de ser de la obra de arte y por lo tanto se asientan las bases para entenderla como un fenómeno comunicativo. En un primer acercamiento, podemos sugerir que en cada obra de arte, lo percibido se transforma en testimonio de lo vivido. Es decir, la obra de arte funge como una evidencia latente de varias dimensiones de realidad. Para una mejor comprensión se elabora el siguiente gráfico:



Para crear, contemplar y comprender una obra debemos entrar en un estado de empatía con la misma: Hay que compenetrarse y asumirse en ese conjunto de convenciones y reglas que regulan a la obra –así como en el juego- Se integran el autor y espectador (cada uno en su tiempo) a un comportamiento de carácter absoluto. La obra nos envuelve y participamos a través de nuestro conjunto referencial; lo que provoca la creación de un horizonte de significado inagotable.

Hay que recordar que “el juego humano (nuestra existencia) sólo puede hallar su tarea en la representación (en este caso en la obra de arte o cualquier otra forma simbólica),

porque jugar es siempre un representar<sup>146</sup>. La capacidad mimética<sup>147</sup> es la base de esta coyuntura, es lo que permite tengamos este encuentro entre obra y ser humano, donde ya no hay objetos sino sujetos. La acción rige y domina el terreno. El aparato crítico se conforma de Jean Piaget, Jean Duvignaud, Gadamer y Ma. Antonia González Valerio.

Para concluir, se expondrá la premisa central del mismo: la relación entre arte y comunicación. Una obra de arte no existiría o no tendría sentido sino comunica algo, sino encierra un significado. Sería solamente un objeto vacío que no tendría relevancia en nuestra cotidianidad ya que carecería de sentido. Un ejemplo es lo que propone Barthes en su ensayo “De la obra al texto”<sup>148</sup>, donde afirma que el texto (que para los fines de esta investigación sería la obra de arte) es aquello que encierra contenido y profundidad, y la obra (no entendiéndola como obra de arte, sino como un término acuñado por el autor y que va más hacia la noción de signo) busca recrear el aspecto plástico sin demeritar esta acepción.

El significado es la clave para que la obra de arte exista y pueda ser interpretada, es un conjunto de símbolos y elementos formales y sociohistóricos que se ponen en acción. Se basa en códigos colectivos que ayudan tanto a su creación, como a que establezca un papel comunicativo con sus espectadores. Es un sistema, que va más allá de lo emotivo, estético, sociológico y/o histórico. Es un todo articulado en la esfera de lo humano. Los autores clave para este último apartado son: Geertz, Lotman, Barthes y Ricoeur.

Es así como podremos observar el fenómeno del arte desde la perspectiva de la comunicación, y comprenderlo como una experiencia compleja, en la cual de manera simultánea interactúan autor, espectador y obra<sup>149</sup>. El factor sociohistórico es una pieza esencial y siempre presente para la construcción del significado, así mismo los elementos formales –como los cánones de producción- y los conceptuales –temas o motivos inscritos en la obra-.

---

<sup>146</sup> Hans G. Gadamer (1977). *Verdad y método*. p. 151. (El texto entre paréntesis es personal).

<sup>147</sup> Cfr. 1.2.1 pp. 62-70.

<sup>148</sup> Roland Barthes (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona. pp. 73-82

<sup>149</sup> La forma en que interactúan estas 3 piezas –que es a través de roles determinados, y donde la obra es el vínculo central- será desarrollada a lo largo del presente capítulo.

## 2.1. Esbozo para la definición de obra de arte

---

El arte se concibe como una actividad meramente humana, sus inicios se remontan hace más de 30,000 años, con el paleolítico superior. Y aunque no era reconocido como tal<sup>150</sup>, las pinturas rupestres nos muestran las capacidades artísticas de esas sociedades y que esas representaciones tenían un lugar privilegiado en su cosmovisión y realidad.

El ser humano no puede aprehender el mundo de forma directa<sup>151</sup>, necesita de herramientas como las formas simbólicas para hacerlo, una de ellas es el arte, de esta forma se reafirma su distinción sobre otras especies y la comprensión de su existencia: “El hombre se sabe también separado de ese mundo que lo fascina y [como] conoce la existencia de la muerte. No está –como diría Bataille- naturalmente dentro de él, «como el agua en el agua», sino aparte, deslumbrado y al mismo tiempo desconcertado por su separación”<sup>152</sup>.

Los humanos requerimos algo que organice y dote de entendimiento al caos del mundo, necesitamos interpretar nuestra realidad, brindar un significado a lo que nos rodea para poder superar el miedo a lo desconocido o ininteligible. El filósofo alemán George W. Hegel<sup>153</sup> dice que el arte es un acto humano, dirigido exclusivamente a las personas y sus sentidos, además que en sí mismo encuentra su objetivo.

Una de las primeras definiciones de arte fue la de técnica o *techné*<sup>154</sup>, es decir, arte era aquello que tenía que seguirse de manera correcta y perfeccionada, una serie de reglas;

---

<sup>150</sup> En sociedades tradicionales, por ejemplo las del periodo paleolítico; el arte no se conocía como tal, es un término acuñado por la modernidad –en específico desde el Renacimiento-, las muestras que consideraríamos actualmente como “artísticas” eran parte de un eje sagrado espiritual, con fines rituales y de uso. En el arte que consideramos tradicional, había una interioridad con la vida cotidiana, era una parte sustantiva, que cumplía varias funciones (estética, utilitaria y simbólica). Vid. A.K. Coomaraswamy (1983) *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Ediciones de la Tradición Unánime. Barcelona. pp.17-41

<sup>151</sup> Cfr. 1.3.1. pp. 89-95.

<sup>152</sup> Juan García Ponce (2011). *De la pintura en Algarabía*. Octubre 2011. Año XI. No. 85. p. 27.

<sup>153</sup> George W.F. Hegel (1946) *De lo bello y sus formas*. Espasa-Calpe. Buenos Aires. pp. 33-45.

<sup>154</sup> Platón habla del arte como una clase de artesanía que imita a partir de ideas, requiere el dominio de una *techné* para crear algo que a fin de cuentas es una apariencia de algo más elevado (idea). Aristóteles comparte esta visión de artesanía pero apuesta más que imitación por una representación humana que ofrece conocimiento sobre la composición de un cosmos. Vid. Platón (1990). *La República* y Aristóteles (1979) *Poética*.

era más bien una labor artesanal. Y hay cierta verdad en esto, ya que el arte requiere una habilidad precisa, pero también de un espíritu creativo que impregne a la obra de ciertos valores. Kant<sup>155</sup> coincide en que es una producción humana, una habilidad creadora que se da a partir de un conjunto de habilidades: teóricas (conocimiento) y prácticas (experiencia) que dan como resultado una creación fruto de la libertad, de una voluntad y es diferente a un oficio. En el arte exteriorizamos el espíritu, no se imita solamente la naturaleza, sino que hay una representación de lo que se considera como realidad. Es una necesidad humana de manifestarse y comprender. La concepción de *techné* fue una aportación de los griegos, pero los romanos lo tradujeron como *ars* (que es de donde proviene la acepción actual) y más que habilidad o destreza lo concebían como un modo de salir de lo oculto, una práctica del acaecer del ser como apropiación original.

Las obras de arte funcionan como un testimonio viviente de un contexto, de un autor y también de un mundo, son un conjunto de funciones y elementos, es complicado esquematizarlas como un concepto, ya que su intervención en cada sociedad, en cada periodo histórico es diferente. Aun así hay ciertas constantes que permiten una aproximación a una definición.

Una obra actúa como representación, un ejemplo de ello es la pintura: “ante cualquier pintura no nos encontramos frente a la apariencia, sino frente a una voluntaria representación de una apariencia que nos habla de la urgencia del hombre de apropiarse de las apariencias convirtiéndolas en obra”<sup>156</sup>. Es moldear la realidad, hacerla nuestra a través de filtros como el pensamiento simbólico y la visión de mundo<sup>157</sup>, que actúan como catalizadores que producen formas simbólicas, en este caso, una obra de arte. Las cuales se mueven en dos dimensiones: una diacrónica (dentro del tiempo como una presencia viva) y otra sincrónica (fuera del tiempo como vida de una presencia).

Retomando a Hegel, él considera la obra como una creación del espíritu, el medio ideal para capturar experiencias, representar ideas y mostrarnos la verdad bajo formas sensibles; las cuales gozarán de una inmortalidad que no tienen los demás objetos de la naturaleza. La obra de arte es perenne, no tiene caducidad, su vigencia y significado es

---

<sup>155</sup> Emmanuel Kant (1951) *Crítica del juicio*. El Ateneo. Buenos Aires. pp. 230-237.

<sup>156</sup> Juan García Ponce (2011). p. 29

<sup>157</sup> Cfr. pp. 86-95

infinito, debido a que siempre habrá nuevas interpretaciones que la revitalicen y la inserten en épocas históricas diferentes a la que fue creada. Una obra no puede consumirse, hay una persistencia que siempre está en continuo movimiento y resemantización.

La obra de arte rebasa la temporalidad –que es intrínseca en los seres humanos- es una fuga de lo impuesto por nuestra naturaleza biológica, aniquila el tiempo y fija una impresión de mundo. Su memoria es estable y duradera y no hay expiración. Asimismo, la obra es una reacción hacia ciertos estímulos, se busca hacer visible aquello que está en un terreno latente, puede ser la imaginación del autor, de un grupo social o de un rasgo de la cultura en la que se está inserto. El crítico de arte y ensayista portugués Mario Dionisio afina bien esta cuestión:

La obra de arte es un espejo transfigurador, excepcional, único, donde la vida se para sin morir. Las grandes obras son riquezas con que la realidad humana se amplía constantemente. Son sonrisas, gritos, serenidades, angustias, alegrías que no envejecen; que guardan reminiscencias de momentos anteriores y sobreviven a las condiciones y a los hombres que las produjeron. Son testimonios, es cierto, reflejos, equivalencias. Pero documentos vivos que permanecen vivos y guardan y transmiten el misterio de la vida. Que permanecen vivos y válidos, en cierto modo, eternos, al contrario de lo que acontece con los descubrimientos de la ciencia<sup>158</sup>.

La obra de arte es continua, con una validez que va adquiriendo gracias a la interpretación y resemantización que le da cada espectador, al tener una profundidad en su contenido, es que puede ser adoptada a lo largo del tiempo por diferentes culturas. Por lo que también es válido decir que no hay arte más contemporáneo que otro, lo que se modifican son las técnicas, pero no podemos hablar que un arte es menos o más evolucionado. Ningún estilo nuevo anula al anterior, sino que solamente es muestra del cambio social y tecnológico, el cual modifica los cánones de producción y percepción del mundo. No hay arte mayor o menor, lo que cambia es el contexto.

Es entonces que tenemos dos elementos para una aproximación en la definición de la obra de arte: es una creación humana y no tiene caducidad. Por lo tanto, encierra significado y funge (muchas veces involuntariamente) como un testimonio de lo que ha sido y es el ser humano, tanto a nivel personal como cultural: “el arte une el pasado con el porvenir [...] cada cuadro está íntimamente relacionado con determinada fase de la

---

<sup>158</sup> Mario Dionisio (1972) *Introducción a la pintura*. Alianza Editorial. Madrid. p. 39.

historia de la humanidad”<sup>159</sup>, época y obra son inseparables, una conlleva a la otra, la va determinando y permite su comprensión. Es como lo dicho por Dilthey<sup>160</sup> acerca de que la obra de arte es una manifestación de vida donde se autocomprende e interpreta, se intenta resolver el enigma de la vida, son una respuesta a la pregunta por el sentido de la existencia, la cual se hace comprensible a través de este tipo de creaciones.

Sobre el carácter testimonial de la obra, Dilthey<sup>161</sup> apoya al afirmar que somos seres históricos y no meros contempladores de la Historia; todo lo humano está envuelto en lo histórico, estamos entretejidos en las interacciones de la sociedad y en el cruce de diversos sistemas y formas simbólicos. Lo histórico es una dimensión que se va articulando en la existencia humana, y la obra de arte –como forma simbólica- surge de esta naturaleza humana, de este ser histórico, y a partir de la obra (y de otros sistemas y formas) se hace posible la autocomprensión y también la comprensión de los otros.

Recordando que hay una movilidad cultural, el concepto y la apreciación de la obra fluctúa de acuerdo al momento y condiciones históricas y sociales; sin olvidar que los hechos históricos condicionan la actividad creadora, la función o funciones de la obra de arte y el papel del autor y espectador en tal o cual sociedad.

Pero una obra va más allá de su concepto sociohistórico, el arte desde sus orígenes ha encerrado un rasgo espiritual profundo, se asocia con el ritual y con una evocación de lo numinoso<sup>162</sup>, es decir, la obra de arte es un puente, un nexo con una dimensión superior, sagrada y misteriosa. El arte no tenía el mero valor estético de ahora, más bien estaba relacionado con lo religioso, correctamente acota el teórico del arte y pintor ruso Vassily Kandinsky: “La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual”<sup>163</sup>. Es una forma de acceder a lo sagrado, a aquello que desconocemos y que no es evidente, es un intermediario entre lo divino (sea cual sea la acepción que quiera

---

<sup>159</sup> *Ibidem.* pp. 54-56.

<sup>160</sup> Wilhem Dilthey (1990) *Teoría de las concepciones del mundo*. p. 81.

<sup>161</sup> Wilhem Dilthey (1978) *El mundo histórico*. FCE. México. pp. 304-305.

<sup>162</sup> Se entiende numinoso como: Misterioso, más allá de lo sagrado. Fenómeno insólito, increíble o inexplicable. Lo que despierta angustia o fascinación. Se le teme, pero a la vez es sumamente atractivo. Hay una identificación, ya que se quiere acceder a él, saber lo que es, su motivación. Tomado de Jean Cazeneuve (1971) *Sociología del rito*. Amorrortu. Buenos Aires. p.34.

<sup>163</sup> Vassily Kandinsky (1992) *De lo espiritual en el arte*. Premiá. México. p. 103.

dársele) y lo humano. Se coincide con Hegel<sup>164</sup> en que el arte es una actividad del espíritu humano, es principio de toda acción y saber, en la obra se reconoce y también participa con varias dimensiones de la realidad.

El arte se comunica e interactúa con nuestro aspecto anímico, con el inconsciente<sup>165</sup>, con nuestros pensamientos más íntimos; en otras palabras, va directo a la imaginación<sup>166</sup> y no sólo como espectadores sino que nos enlaza con aquello que no podemos conocer de forma tangible, que se mueven en lo abstracto e inaprensible. Ej. Amor, lo erótico, el origen del cosmos, la existencia de un dios.

Lo espiritual del arte ilumina los sentimientos y las ideas más profundas, enlaza dimensiones de conocimiento: el humano con lo sagrado. Además que permite alcanzar una verdad interior con nosotros mismos y con lo que nos rodea. Se sitúa en un nivel mítico, religioso y ritual. El arte es inseparable de lo religioso<sup>167</sup>, genera una evocación de lo inefable, la presentación de lo impresentable, de lo divino, de lo que no conocemos. La obra encierra un contenido que trasciende y que instaura sentidos sobre la realidad. Está en un plano esotérico: enganchada a una verdad espiritual y a una comprensión interior<sup>168</sup>.

A lo largo de la historia de la humanidad esto ha ido perdiendo fuerza o degradándose, debido a que la sociedad va modificando su visión de mundo y sus valores: Teniendo arraigo a otras figuras o instituciones. Nuestra forma de ser ya no es holística, no nos creemos vinculados con el cosmos o la naturaleza, es decir, no despertamos nuestra sensibilidad a lo que existe y cohabita con nosotros en el mundo, las sociedades antiguas estaban íntimamente relacionadas con su parte onírica, poco a poco la sociedad moderna se ha secularizado, extraviando el rasgo espiritual del andar cotidiano.

---

<sup>164</sup> George W. Hegel (1946). p. 36

<sup>165</sup> Es importante señalar que hay un lazo intrínseco entre consciente e inconsciente; están ligados y no pueden fragmentarse, se encadenan y permiten una interacción con el mundo. El consciente es la punta del iceberg, mientras que el inconsciente actúa en segundo plano acumulando experiencias y conocimientos, los cuales emergen en ciertas manifestaciones como: los sueños, las obras artísticas. Basado en Carl Gustav Jung (1992). *El hombre y sus símbolos*. pp.33-34.

<sup>166</sup> Cfr. pp. 102-105.

<sup>167</sup> Entendiendo el concepto desde la esfera de lo sagrado, de aquello que desconocemos, de esas fuerzas del mundo y/o universo que nos gobiernan y que se mueven en un ámbito misterioso.

<sup>168</sup> Julio Amador Bech (2011) *Seminario de Semiótica y Cultura*. UNAM. FCPyS. 20 Octubre de 2011.

En el momento en que el alma humana viva una vida más intensa, el arte revivirá, ya que el alma y el arte están en una relación recíproca de efecto y perfección. En las épocas en que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos consecuencia de ellos, adormecen a un alma abandonada, surge la opinión de que el arte *puro* no ha sido dado al hombre para ningún fin especial, sino que es gratuito; que el arte existe por el arte [...] el lazo que une el arte y el alma permanece como anestesiado<sup>169</sup>.

Esto no quiere decir que ningún tipo de arte en la actualidad contenga espiritualidad, el espectador es quien a fin de cuentas resignifica la obra de arte y quien le da un valor personal. Tampoco se está señalando negativamente la preponderancia estética, económica y política que existe hoy en día sobre las obras de arte, sino que antes era más fuerte la presencia de este rasgo.

Recordemos que las sociedades tradicionales tenían una concepción del arte diferente (en muchas de ellas no existía como tal) y esto nos habla de la variedad cultural que se encierra en una obra: “cualquier creación artística es hija de su tiempo, y la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos [...] cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse”<sup>170</sup>. De aquí se desprende que la obra de arte contenga historia y asimismo espiritualidad.

Es así como llegamos a que el arte también es una manifestación o experiencia estética, en la cual se coordinan una serie de elementos formales y conceptuales que brindan armonía a la composición y permiten que se de una empatía con el espectador. Producen sensaciones y tocan fibras emotivas que se relacionan con el conjunto referencial de cada individuo que está frente a la obra. Es decir, una obra de arte contiene belleza y fuerza expresiva. Lo que permite se produzca una experiencia estética, se pone en acción el significado de la obra; hay un enfrentamiento entre el mundo del autor y de la obra en sí, con el mundo del espectador.

### **2.1.1. Rasgos de la obra de arte**

---

No se pretende entrar en un debate sobre lo que es belleza, estética o la expresión a través de la historia, y de las diferentes posturas al respecto, sino más bien se desea

<sup>169</sup> Vassily Kandinsky (1992). p. 105.

<sup>170</sup> *Ibidem*. p. 7.



resaltar que estas categorías son “parte de”; el filósofo e historiador de arte polaco Władysław Tatarkiewicz lo apuntala bien al dar una lista de rasgos distintivos de la obra de arte: belleza, mimesis, forma, expresión, experiencia estética e impresión<sup>171</sup>.

El siguiente esquema resume los rasgos que plantea Tatarkiewicz en la obra de arte y se agregan unos de corte personal que han sido descritos previamente en el apartado. Todos los rasgos están interrelacionados, y ninguno tiene más jerarquía que otro. Se encuentran siempre en movimiento y varían acorde al factor sociohistórico. Es un proceso productivo que va enriqueciéndose y en continua transformación. La obra nunca es estática.



A continuación se irán desarrollando de manera muy general cada uno de los rasgos de este autor polaco; en primer lugar, la cuestión de la belleza es legendaria como rasgo intrínseco de la obra de arte, desde Platón hasta L.B. Alberti y Batteaux apuntan a que el “arte es aquella clase de actividad humana consciente que aspira y logra, la belleza”<sup>172</sup>. Profundizar en la categoría de belleza no es objetivo central de esta investigación<sup>173</sup>; pero es importante definirla, ya que es parte intrínseca de la obra de arte, así que siguiendo a

<sup>171</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz (2002) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Madrid. pp. 56-61

<sup>172</sup> *Ibidem*. p. 56

<sup>173</sup> La idea de belleza es relativa según las épocas históricas, existen diversos conceptos sobre la misma y no puede generalizarse. La documentación de la belleza está plasmada en las obras de arte, explicando con ejemplos muy concretos, a lo largo de los siglos, lo que es bello. Muchas veces se confunde historia de la belleza con historia del arte, pero más que sinónimos, tienen una relación estrecha y continua. Vid. Umberto Eco (2010) *Historia de la belleza*. DeBolsillo. China. pp. 11-14.

Tatarkiewicz<sup>174</sup>, la belleza puede verse como un equilibrio, una medida y proporción armónica de los elementos que conforman la obra. Es algo que culturalmente va variando y que tiene la influencia permanente del factor sociohistórico, el cual la va significando.

La belleza nunca ha sido absoluta ni inmutable, las diversas ideas sobre la misma son desarrolladas, modificadas y recreadas con base en la época. Por lo que la belleza no define a la obra de arte<sup>175</sup>, solamente es una parte de la misma, es como decía Hegel, un velo que la recubre, más que una exposición de la verdad (no es su centro) y así para todos los demás rasgos, que no pueden tomarse como el todo, sino como una articulación de características que dan sentido a la obra de arte.

La forma es lo que toda obra de arte requiere, es material por naturaleza, la forma es el vehículo del contenido, pero no todo lo que está constituido a partir de formas<sup>176</sup> es obra de arte y viceversa, cuanto nos rodea –que no sea simbólico- ya sea de creación humana o de la naturaleza tiene una forma, una materia; así que no podemos dar a la forma una hegemonía para definir la obra de arte.

La fórmula del escultor polaco August Zamoyski puede orientarnos un poco más: “el arte es todo aquello que ha surgido a partir de una necesidad de dar forma a algo”<sup>177</sup>, es decir la forma como la urgencia de moldear el mundo, de comprenderlo y adaptarlo a su existencia, y para esto requiere de algo tangible, aprehensible, concretizar su realidad e imaginación. Así que más bien es recurrir a forma como forma simbólica<sup>178</sup> y también observar que la conjunción de ciertas y específicas formas articulan una obra de arte.

---

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> Kant consideraba que el objeto de lo arte es lo bello (no la belleza), debido a produce un sentimiento de placer y es un modo de representación que parece ser naturaleza. Bello es lo que transita en el mero juicio del gusto, tiene el objetivo de transmitir o producir algo, las obras de arte tienen una belleza adherente, es decir que suponen un concepto. Vid. Emmanuel Kant (1951) *Crítica del juicio*. [personalmente esto se relaciona con el arte y la comunicación, ya que la obra produce significados determinados].

<sup>176</sup> Entendiendo forma como: Apariencia externa de las cosas [...] configuración visual-exterior de su estructura física [...] se delimita por el contorno [...] es el conjunto de líneas y superficie que determina el perímetro de un elemento visual. Tomado de: Citlaly Aguilar Campos (2009). *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de Sexo)*. Tesis Maestría (Maestría en Comunicación). UNAM-FCPyS. pp. 37-38.

<sup>177</sup> *Ibidem*. p. 58

<sup>178</sup> Cfr. pp. 93-95.

La mimesis ha sido desarrollada previamente<sup>179</sup>, pero es bueno enfatizar que la obra de arte va más allá de imitar el mundo y a la naturaleza, es una transfiguración, una representación compleja que encierra todo un proceso simbólico en el que se incluyen: la visión de mundo del autor, la imaginación, el contexto, época, y hasta elementos técnicos, psicológicos, económicos, políticos, etc. Por lo tanto lo que vemos en una obra es una creación autónoma que tiene referentes identificables con base en códigos colectivos.

La cuestión expresiva<sup>180</sup> es muy importante, debido a que indica que la obra tiene autonomía, abre un mundo, tanto en forma como en contenido, es un sistema lleno de significado y por lo tanto se origina comunicación, ya que hay un reconocimiento, una conciencia de qué, una inteligibilidad que va descubriéndose; lo cual se encadena con la experiencia estética que es el efecto o el proceso que se produce en el espectador al contemplarla.

Esta experiencia nunca es la misma para cada espectador, cada uno la va construyendo específicamente: Es plural y variante, nadie puede sentir o interpretar lo mismo que otra persona. Hay una exploración en nuestras categorías, en la subjetividad y emociones particulares –que siempre están trazadas por nuestro habitus, cosmovisión, contexto, grupo social, etc.- el filólogo alemán Hans Robert Jauss respalda esto al comentar que “en el acto estético, el sujeto disfruta de algo más que de sí mismo: se siente en la apropiación de una experiencia del sentido del mundo”<sup>181</sup>. Se abre una posibilidad: Hacerse responsable del contenido experiencial, vamos haciendo la experiencia estética con base en nuestras mismas experiencias, así pues, la experiencia estética es subjetiva pero no arbitraria; hay una motivación condicionada por un horizonte epistemológico, es decir, por cánones colectivos de naturaleza sociohistórica, simbólica y por nuestro conjunto referencial. Por último, la experiencia estética está relacionada con la cuestión del juego, pero esto se verá más adelante en el siguiente apartado.

Entonces viene el último rasgo propuesto por Tatarkiewickz, el de la impresión o choque, ya que la obra de arte ofrece un encuentro liberador con la propia experiencia, es una

---

<sup>179</sup> Cfr. 1.2. pp. 58-86.

<sup>180</sup> Se entiende expresión como: el trabajo que realizan los elementos plásticos, que nos ubica en un contexto, los matices psicológicos de lo observado en el mundo visual, tiene que ver con la estrecha relación diaria que tenemos con los objetos. Hay una comunicación de actitudes, emociones y sentimientos. Tomado de Citlaly Aguilar Campos (2009). pp. 41-42.

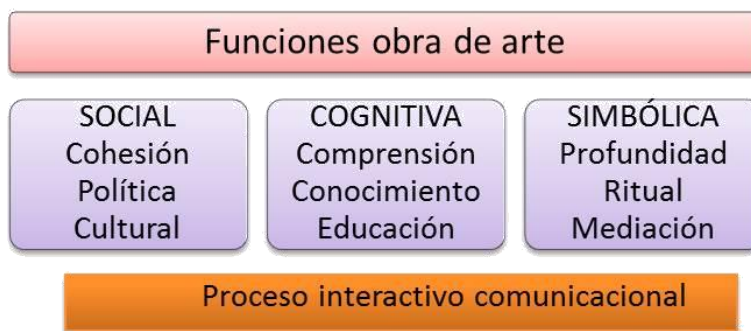
<sup>181</sup> H.R. Jauss (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus. Madrid. p.73.

catarsis que se produce al estar frente a una pintura: Se trastorna nuestra realidad al vernos enfrentados a otra, muchas veces se produce una empatía e identificamos rasgos que nos son afines; pero se va más allá de la complacencia o el gozo, es encontrarnos en ese mundo y sopesarlo con el nuestro, la obra de arte se mueve en la acción y al contemplarla hay una cohesión: “el arte verdadero es siempre una acción de cambio [...] transformación, acto que nos trans-forma, cambio en sustancia”<sup>182</sup>. Dallal es muy certero con la idea de «trans-forma» ya que la obra altera y pone en crisis nuestro conjunto referencial, las experiencias previas. Nos pone en tensión y de ahí que impresione o estremezca nuestro mundo.

Ahora bien, si ya tenemos claro cuáles son las cualidades principales de la obra, hay que pasar a desglosar sus funciones, y así ir esbozando una definición específica –en particular aquellas que están relacionadas con el aspecto comunicativo- por lo que no se está generalizando ni asegurando que sean todas las funciones que existen para una obra de arte. Estas funciones no son absolutas ni universales, tienen un carácter cambiante y el catálogo de las mismas es referencial, ya que cada obra, fuera de su contexto tiene una validez diferente, además que las funciones del arte no emanan nada más de la obra o de su autor, sino del espectador, quien es parte activa de este proceso.

## 2.1.2. Funciones de la obra de arte

Las funciones que se proponen<sup>183</sup> están englobadas en el siguiente esquema, al cual se le añade la referencia de que una obra es un proceso vivo y dinámico, basado en el intercambio de mensajes y significados.



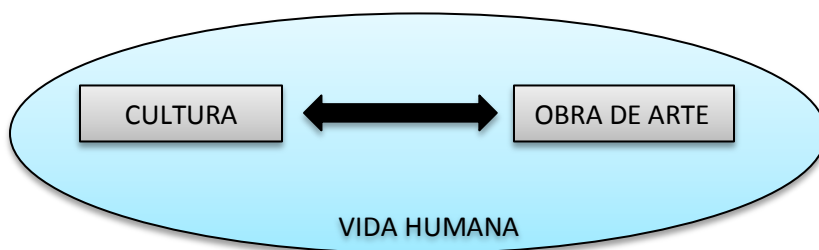
<sup>182</sup> Alberto Dallal (1993) *La danza contra la muerte*. UNAM. Instituto de Investigaciones estéticas. México. p. 23.

<sup>183</sup> Y que van acorde a los fines de la investigación.

## FUNCIÓN SOCIAL

Ya hemos visto que la obra de arte se mueve en una época y cultura, de la cual depende estrechamente y viceversa, ya que la obra enriquece a la sociedad y su bagaje cultural. Más que reflejo de un contexto, es una parte viva y compleja del proceso social vigente; ya que acorde a los cambios históricos se va transformando y resemantizando. Se adapta a los cambios profundos de la sociedad.

Es un medio de cohesión, ya que aglutina a grupos sociales, por ejemplo algunas subculturas como los *graffiteros* que se reúnen en torno a su actividad artística. La obra de arte reúne y adhiere a individuos, ya sea a una cosmovisión, ideología, etc. Es un elemento intrínseco de la cultura que se va transformando y planteando modelos de vida.



Las obras de arte unen a los individuos, les transmiten referentes. A lo largo de la historia del arte, se ha observado que la obra funge como una herramienta muy útil para transmitir y reforzar valores o ideologías, por ejemplo, el nacionalismo. La obra de arte –al igual que otras manifestaciones artísticas o discursivas- tiene un poder de integración e influencia muy fuerte, puede ser utilizado para los más variados fines, debido al potencial que tiene para impactar y condensar un cúmulo de significados densos y complejos: “la función social del artista [...] es la capacidad de materializar la vida instintiva de los niveles más profundos de la mente [...] la energía que nos impulsa, a la vitalidad de las fuerzas que brotan del inconsciente”<sup>184</sup>, gracias a la obra de arte podemos acceder a niveles profundos de conocimiento, ideas que muchas veces pasan desapercibidas y que ahí son plasmadas.

La historia de la humanidad se encuentra estrechamente relacionada con la creación de obras de arte, es una de sus características universales, una manifestación inagotable mientras siga existiendo el ser humano. El escritor y pintor argentino Ernesto Sabato asegura:

<sup>184</sup> Herbert Read (1973) *Imagen e idea*. 2ª edición. Península. Barcelona. pp.144-145.

El artista expresa en su obra la interacción con su realidad externa pero de manera individual [...] todo arte es social [...] es una visión de la realidad. No existe el hombre al estado solitario, y toda conciencia es una conciencia del mundo [...] el artista expresa en su obra esa interacción del yo con la realidad externa. Esta obra es, pues, una expresión “social”, pero al mismo tiempo, e inexorablemente, es la expresión “individual” de esa realidad”. La obra artística no puede ser absolutamente individual; pues el artista vive y se nutre de su sociedad [...] el arte es expresión de realidades universales, pero se manifiesta de realidades particulares<sup>185</sup>.

La obra de arte es un espacio de interacción, en el cual podemos dejar que fluya nuestra imaginación, nuestros anhelos o ideas personales, que la creatividad se manifieste, pero siempre estamos sujetos a códigos colectivos, a una tradición, a una influencia histórica y social que va permeando la creación, y cuando ya hay espectadores que contemplan la obra entonces se crea todo un ciclo de comunicación y significado; pues la obra de arte se vuelve más que mensaje un depositario de sentido, un documento de lo que fuimos, somos y seremos. El arte en solitario no tendría ningún sentido, hay que ponerlo en acción a través de la interpretación: “el arte, como el amor y la amistad, no existe en el hombre, sino entre hombres”<sup>186</sup>. Y es que una característica fundamental del humano es lo social, es una necesidad estar en contacto con otros seres. De comunicarnos, de hacer comprensible nuestro entorno, de dar sentido a nuestras acciones.

Como ya hemos reiterado, el arte se modifica acorde al tiempo y la cultura, su valor y apreciación también. Por ejemplo, en las comunidades paleolíticas, la cuestión del autor no era crucial, generalmente eran anónimos. Además que se combinaba en su elaboración, el aspecto estético, con el funcional y el sagrado, era una interrelación entre los tres, sin que ninguno preponderara sobre otro. En la Antigua Roma hay un arte más utilitario; el autor sigue siendo anónimo y al servicio del Estado. En el siglo XV y con la llegada del Renacimiento hay un reconocimiento de la figura del artista o autor gracias al mecenazgo y antropocentrismo y la función de la obra fluctúa entre lo religioso y lo profano, al estar al servicio de las altas esferas de la sociedad. Luego llega el Manierismo y el Barroco, donde hay una crisis religiosa y una consolidación del estado moderno, las obras de arte adquieren una función política y sirven como instrumento de propaganda religiosa.

---

<sup>185</sup> Ernesto Sabato. *Influencias en el arte*. Entrevista publicada por Alicia Losada el 3 de Octubre 2008 en <http://ernestosabato.bligoo.com/content/view/290818/INFLUENCIAS-EN-EL-ARTE.html>

<sup>186</sup> *Ibíd.*

A inicios del siglo XIX los autores de obras de arte se liberan del yugo de la Iglesia y de los mecenas, adquieren independencia, pero surge la ley del mercado: la economía política comienza a rodear la obra, apreciarla como un bien o mercancía; y entonces surge la idea de «el arte por el arte». El siglo XX establece una ruptura, los creadores de obras artísticas buscan libertad de expresión, marcar una diferencia. La expresión no solamente está encapsulada en las formas sino también en el contenido.

Es entonces que vemos que la obra de arte es un instrumento político muy poderoso, ejerce una influencia enorme en los individuos, dependiendo del contexto que estemos hablando y de la cultura en la que esté inserta. Hay una relación muy estrecha entre política y arte, debido a que en la obra recae un poder que se ajusta al acontecer social y a los procesos históricos que forjan el mundo; a través de una obra de arte se pueden legitimar instituciones, como el caso de la Iglesia Católica, donde la pintura religiosa cristiana ejerció un poderío muy fuerte hasta el siglo XVII, siendo una forma de propaganda muy eficaz.

Una muestra es el arte colonial mexicano, que surgió después de la conquista a los pueblos indígenas. Y que buscaba introducir nuevos valores, costumbres y formas de pensar en los habitantes. Lo cual se reflejó en diversos elementos como: Los espacios (se destruyeron santuarios tradicionales, como pirámides, para erigir iglesias), y la producción de imágenes artísticas (enfocadas a la evangelización y adopción de la fe católica). La obra de arte estaba al servicio de los ideales político-religiosos de los españoles. Marcó una línea de acción y pensamiento que abarcaba todas las actividades culturales: literatura, música, pintura, teatro, poesía, arquitectura, etc. Y a partir de la independencia con España, en el siglo XIX, hubo un resurgir de la nacionalidad mexicana; donde se busca a través de diversas formas simbólicas (entre ellas el arte) la reconstrucción de un pasado propio: “Los críticos de arte y los artistas de la primera mitad del siglo pasado [dígase siglo XIX], asumen y conciben su tarea como una tarea de salvación del país por medio del arte”<sup>187</sup>. Los temas utilizados están vinculados con el nacionalismo, con el pasado indígena y con la moral cristiana. Es una manera de concientizar a la población y que se dejara atrás la época colonial. Se busca que el folklore y la patria sean las fuentes de inspiración centrales. Las obras de arte contribuyen a que el proyecto de nación de ese tiempo sea consolidado.

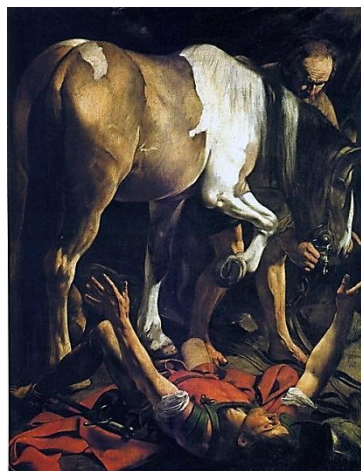
---

<sup>187</sup> Ida Rodríguez Prampolini (1964) *El arte contemporáneo*. Pormaca. México. p.103.

Otro buen ejemplo de esta influencia social y política de la obra de arte, es el movimiento de la Reforma; impulsado por Lutero en el siglo XV, que trajo un declive en el poderío de la iglesia, que había ejercido un señorío absoluto: Acumulando riquezas e influencias. La iglesia, en específico Roma, va perdiendo hegemonía política y religiosa. El arte cambia, se desdeñan los temas religiosos; y hay una exaltación de los retratos, paisajes, del costumbrismo, de la naturaleza muerta. Como respuesta viene la Contrarreforma, que busca evitar el avance de la ideología luterana, recuperarse de la inestabilidad generada. Como misión se tenía que la Iglesia católica fuera renovada, que se reforzara su lugar en la sociedad; en pocas palabras: Que el catolicismo se reafirmara. El concilio de Trento es donde toma cuerpo la Contrarreforma. Ahí se establecieron discusiones y acuerdos sobre puntos centrales de la iglesia.

El arte también fungió como pieza clave para el resurgimiento de la iglesia, hubo modificación en la producción de imágenes: “El santo concilio prohíbe que en las iglesias se ponga una imagen, inspirada en error, que pueda inducir a engaño a la gente sencilla: quiere que se evite toda impureza, que no se ofrezcan imágenes de aspecto provocativo”<sup>188</sup>. Se busca una respuesta dogmática al pensamiento protestante. Hay una regulación de la iconografía: las obras tienen que ser claras, sencillas, comprensibles. Con una interpretación realista y que estimule la sensibilidad y la piedad<sup>189</sup>. El estilo del barroco hace que de forma más sencilla y simple se propague este mensaje católico, se transforma en su herramienta propagandística, ya que es promovido desde la corte papal.

Uno de los artistas barrocos más importantes fue el italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), quien utiliza el realismo en sus obras pero con una técnica tenebrista, es decir, intensos contrastes entre luces y sombras. Su producción es sobria, con sencillez evangélica, busca captar personajes populares (muy parecido a lo que vendrá en el realismo del siglo XIX). Una de sus obras



Conversión de San Pablo (1600)  
Caravaggio

<sup>188</sup> s/a. *Iconografía y contrarreforma* en <http://www.uclm.es/profesorado/ramonvicentediaz/textos%20arte/Iconografia%20y%20contrarreforma.htm>. Departamento de Historia del arte. Universidad de Castilla-La Mancha. España. Consultado. Junio 2012.

<sup>189</sup> Vid. María del Rosario Farga (2008) *Historia del arte*. Pearson. México. p.242.



es *Conversión de San Pablo* (1600) la cual resume todos los elementos de su técnica: es una composición llena de fuertes contrastes, la luz tiene mucha expresión: permite distinguir la idea del mensaje divino que recibe Pablo. Se crea toda una atmósfera. Y volviendo al tema del uso social del arte, ambos movimientos (Reforma y Contrarreforma) dieron cuenta del poder ilimitado del arte como un medio de control político. Las obras de arte son poderosas armas de propaganda y cambio.

La industria cultural utiliza mucho este recurso dentro de sus mensajes, por ejemplo, en el género de los cartones políticos, o en otras palabras, en la caricatura, la cual influye notablemente en los individuos: a nivel colectivo e individual. Muchas de sus opiniones y/o conductas se ven mediadas a partir del contacto con esta clase de obras que tienen una resonancia social tremenda. La exposición que tuvo lugar de Octubre del 2010 a Marzo del 2011 en la ciudad de México -en las instalaciones del Museo de Arte Carrillo Gil- mostró una visión distorsionada de lo que fue la Revolución Mexicana para los norteamericanos en una serie de caricaturas publicadas en diarios como *Chicago Tribune*, *The Sun*, *Los Angeles Times*, entre otros más. Las imágenes estaban compuestas acorde a sus intereses, ideología y visión de mundo y muestran un México caótico, desordenado y sumamente violento que no quiere un progreso; esto para seguir una política de Estado que era racista y capitalista; debido a que el movimiento revolucionario puso en jaque los intereses de los Estados Unidos, que tenía numerosas inversiones en México: agricultura, minería, petróleo, etc. La función social de esas obras (ahora consideradas parte de un acervo cultural y artístico) es reforzar en su población un estereotipo negativo del mexicano y justificar cualquier acción que se pudiera llegar a tener ante el conflicto.



*Mexico Volcano* (1913)  
Clifford Kennedy Berryman.  
The Washington Star

Cabe destacar, que a partir del siglo XX surge un mercado del arte en el que se mueven diversas piezas que estructuran todo un sistema mercantil en el que coleccionistas, instituciones, mecenas, clientes, museos, exhibiciones, galerías; establecen relaciones muy específicas y la obra de arte se vuelve parte de un engranaje motivado por las condiciones del mercado.

Sin olvidar la facultad de protesta que tiene la obra de arte, de ser una vía de crítica, reproche, sublevación. La forma de presentarlos puede ser de forma directa y sin tapujos, o también en un plano latente, que a través de una adecuada interpretación van saliendo y adquiriendo sentido. Es una manera de llegar a la sociedad, de hacerla estremecer y llamar su atención hacia particular fin o motivo. *La libertad guiando al pueblo* del pintor francés Eugène Delacroix es un excelente ejemplo de este elemento explosivo y de profundo contenido que estremece a grupos enteros –sobre todo aquellos relacionados con lo representado- una obra de arte de tal envergadura se vuelve una tribuna pública donde conviven y se producen diversas opiniones.

Pero no siempre una obra de arte va al corriente de la organización social, política o económica, a veces se adelanta a su tiempo. Es algo más que un mero espejo de la historia o desarrollo cultural:

Es pues, inútil buscar paralelismos estrechos entre el arte y la organización social de su tiempo. Aun suponiendo que las condiciones económicas o de clase ejercen influencias sobre el artista, esta influencia a menudo es inversa y además sobre su espíritu ejercen simultánea influencia la tradición, las obras o las modalidades de otra cultura rival o conquistadora o paradigmática, el temperamento del creador, su edad, sus crisis personales, su religión o filosofía, el cansancio o el entusiasmo, sus resentimientos de capilla [...] el arte es expresión humana, por tanto, está inmerso en la sociedad real, pero no es su simple reflejo<sup>190</sup>.

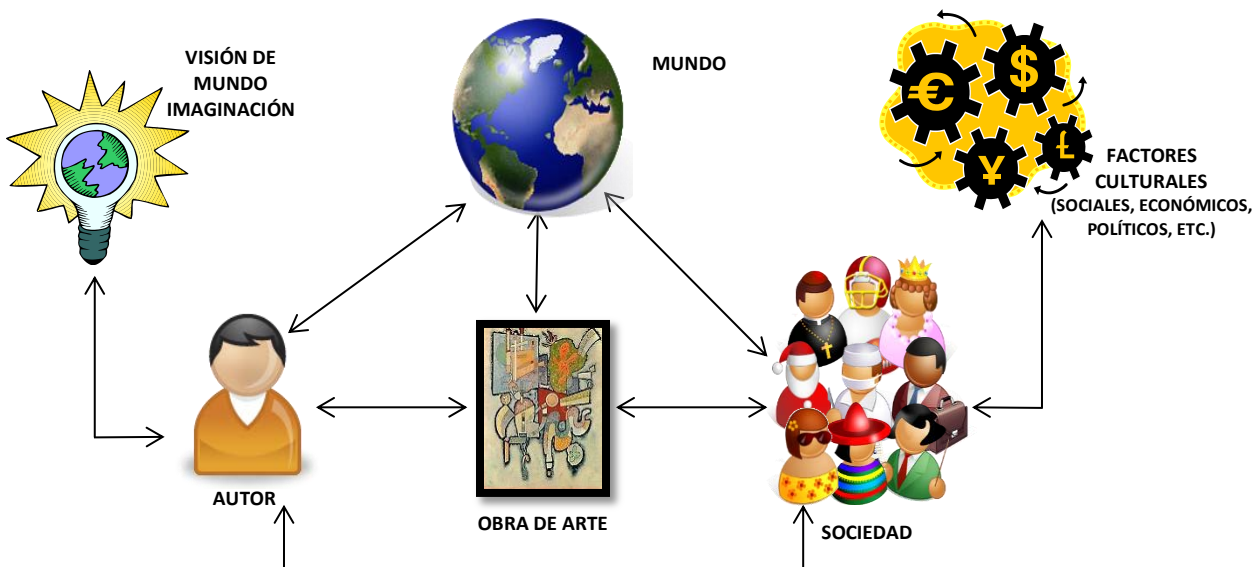
La obra de arte se mueve en la complejidad, en arduas y liosas redes de significado y acción. Su actividad social es innegable, tiene un compromiso ineludible con las esferas económico-políticas de cada sociedad, pero no se debe acotar a una vacua figuración sino a un enriquecimiento de la realidad, de la cultura en general.

Así pues, más que entrar a una discusión acerca del carácter político y/o económico en la obra de arte (que no es el objetivo de la investigación), se pretende subrayar su relevancia como elemento inseparable de la cultura, ya que establece lazos sociales y ayuda en los procesos de subjetivación; lo cual apoya la premisa de que el arte es un proceso comunicativo, un acto creativo que nutre a la sociedad.

---

<sup>190</sup> *Ibidem*.

El esquema que presenta a continuación condensa la función social de la obra de arte<sup>191</sup>, que va más allá de una frívola reproducción histórica, es una abundante y profunda creación que contiene un cúmulo de significados que están sujetos a un contexto y que moldean e interactúan con la sociedad. Es un medio de interpretación de las diferentes realidades de mundo y del devenir histórico.



## FUNCIÓN COGNITIVA

Hemos visto que los seres humanos necesitan de la obra de arte para establecer vínculos con su cultura, es una necesidad que nos distingue: creamos formas que no sólo expresan nuestra visión de mundo, sino también el mundo en que vivimos, por lo que se vuelve un instrumento para adquirir conocimiento.

Tiene un valor didáctico, nos otorga la posibilidad de acceder a otras culturas, épocas o costumbres, señalaba el escritor francés Marcel Proust: “el placer que un artista nos proporciona es darnos a conocer otro universo más”<sup>192</sup>. Comunica visualmente sistemas de pensamiento, experiencias de mundo; tiene una multiplicidad de niveles de significado,

<sup>191</sup> Y a su vez se relaciona con el esquema de la p. 94, en el cual se unen las diferentes dimensiones: pragmática, semiótica, semántica y simbólica. En este caso el aspecto de la sociedad y factores culturales son semánticos, el mundo es lo pragmático, la obra encierra lo semiótico y la visión de mundo lo simbólico. Sin olvidar que no están separados como bloques aislados, sino que cada uno se interrelaciona con otro. Mayor referencia en el esquema de la p. 76, que habla de la triple mimesis y el modelo de análisis del corpus.

<sup>192</sup> Marcel Proust (1949) *Lettres de Marcel Proust à Bibesco*. Laussane. New York. p. 177.

pero también una matriz de sentido que puede irse develando a través de la interpretación:

Las obras de arte son modos de conocimiento, no solamente del mundo conocido sino de nuevas propuestas: "No hay gran artista que no sea en el campo de la visión un revolucionario. Una de sus funciones es crear novedad, destruir lo aceptado, contrariar la rutina, despertarnos del sopor"<sup>193</sup>. Una obra nos hace reconocer elementos y al mismo tiempo reconfigurar nuestra realidad con nuevos conceptos o modos de ver; ya que no es una entidad vacía, sino con un contenido lleno de ideas, conceptos y significado; en esencia todo lo humano cohabita en la obra, de ahí que sea un instrumento de explicación e identificación.

La obra de arte se puede entender como un complejo mecanismo de conocimiento dialéctico de la existencia humana; dicho de otra manera: Hay un diálogo, una confrontación de experiencias, que viene desde el mundo plasmado en la obra, y también el que antecede al autor, para llegar hasta el mundo del espectador. Goodman es un autor que apoya esta teoría<sup>194</sup>, considera a la obra de arte como una forma de conocimiento de la realidad, es una manera de hacer mundos y a la par construir el mundo que habitamos: "no solamente descubrimos el mundo a través de nuestros símbolos, sino que además entendemos y revalorizamos nuestros símbolos de manera progresiva a la luz de nuestra experiencia creciente"<sup>195</sup>. Los mundos que construye el arte no son sólo ficticios, sino también, y al mismo tiempo, reales. Crea nuevas formas de comprensión de un antiguo mundo que lo convierte en uno nuevo. Hay descubrimiento de prejuicios, modificación en la visión habitual de la realidad, hasta rejuvenecerla y recrearla<sup>196</sup>.

Una obra siempre tendrá referentes debido a que su función social la hace portadora de ciertas condiciones generales y particulares, además que está al servicio de una época (esto no quiere decir que se convierta en su fiel reflejo, sino que la dota de una cierta aura

---

<sup>193</sup> Mario Dionisio (1972). p. 22.

<sup>194</sup> Nelson Goodman (1976) *Los lenguajes del arte*. pp. 229-265.

<sup>195</sup> *Ibíd.* p. 260.

<sup>196</sup> Francisca Pérez Carreño (1996) *Nelson Goodman* en Valeriano Bozal (ed) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Visor. Madrid. pp. 93-98.

que es parte de su estructura, y por ende de su significado) lo cual condiciona por ejemplo sus cánones de producción:

El arte depende de la sociedad. En la vida social nada puede comprenderse sin ser relacionado con el todo. Pero es preciso saber relacionar. Es preciso ver que una poesía, un cuadro, una sonata, no son, nunca lo fueron, reflejos mecánicos, directos, de la estructura social en que se concibieron y realizaron [...] el contenido de una obra de arte es algo más profundo e inevitable que la línea fácilmente reconocible de su asunto inmediato<sup>197</sup>.

No son caprichos azarosos de creación, en la obra no se presentan casualidades sino causalidades: hay una complicada articulación de elementos para su organización y coherencia, es un mundo dentro de otro mundo, es una concatenación de experiencias, valores, ideas, etc. Una obra va ligada a otra, fomenta la continuidad de la creación artística y de la producción de conocimiento, por lo tanto informa y facilita el entendimiento de la realidad. Son constelaciones de significado enlazadas entre sí.

La obra que se produjo para la evangelización de la Nueva España es un ejemplo de esta ardua labor educativa que tienen las obras de arte; ante la barrera de lenguaje, las representaciones pictóricas fueron un medio altamente exitoso para transmitir y arraigar la religión cristiana en los indígenas; de ir modificando su visión de mundo y que fueran adoptando nuevas costumbres y tradiciones. Y en la actualidad se continúa con esta metodología, en la mayor parte de las iglesias católicas, los muros están ilustrados con cada una de las estaciones o etapas del viacrucis de Jesucristo o con otra clase de pasajes bíblicos que ilustran milagros o hechos emblemáticos del Antiguo y Nuevo testamento, que están encauzados a ser una estrategia didáctica y de comprensión de esa religión.

Otro ejemplo es el sistema para educar a niños pequeños donde imágenes son la base para aprender palabras, ideas o acciones, las cuales se van reforzando y anclando poco a poco con elementos lingüísticos. En algunas sociedades sus narrativas están plasmadas no sólo en la tradición oral o textos escritos, sino también en pinturas. Conocemos de la cultura egipcia faraónica en gran parte gracias a toda la riqueza visual que dejaron en sus diferentes templos y tumbas, las cuales retratan su vida cotidiana y cosmovisión. Las obras de arte son vías hacia el saber.

---

<sup>197</sup> Mario Dionisio (1972) *Introducción a la pintura*. pp. 51-55.

Una de las necesidades del ser humano es organizar el caos que representa el mundo, darle un sentido a su existencia; y las obras de arte –junto con otras formas simbólicas– realizan esta labor: “la obra de arte es siempre, en algún sentido, ordenación”<sup>198</sup>. Un ejemplo es el mito que ordena toda la cosmogonía de una sociedad. Las narrativas dan coherencia a nuestro devenir en el mundo. Por consiguiente hay una función cognitiva, ya que nos permiten llegar a una inteligibilidad, a una lucidez de lo que es la vida.

Para Read<sup>199</sup> el arte debe ser la base de la educación: integra la experiencia y es un modo natural de aprendizaje para los niños, se funden percepción y sentimiento. Es una herramienta necesaria y básica para la formación infantil, debido a que el medio educativo se ha ido hacia un campo más racional y lógico, dejando de lado el cariz imaginativo, creativo y sensorial. Arte y educación son inseparables para el autor, cuando se habla de la obra de arte hay un proceso educativo; y al hablar de educación hay referencia a un proceso artístico de creación.

Siguiendo esta línea, la obra de arte se convierte en una necesidad, tanto a nivel individual como colectivo, ya que se vuelve un impulsor de la actividad creadora y constitutiva de la cultura. Mejora la convivencia humana, la participación social y genera más conocimiento; esta premisa es apoyada por el profesor de arte norteamericano Elliot Eisner<sup>200</sup> quien considera el arte como “una herramienta educativa que puede cultivar la sensibilidad del hombre, fomentar la cooperación, reducir el egoísmo y, por encima de todo, desarrollar una capacidad general de funcionamiento creativo”. Si desde pequeños se comienza a conjugar el arte con la educación básica, los resultados –de acuerdo con el autor– permiten una agilidad mental mayor que va desde la solución de problemas hasta la toma de decisiones.

Dicho de otro modo: el arte desde una visión pedagógica abre todo un panorama de perspectivas y experiencias cognitivas, es una forma de aprehender y aprender del y en el mundo. Esta función de la obra de arte es una de sus principales aportaciones a la sociedad ya que se vuelve un mecanismo de preservación cultural.

---

<sup>198</sup> Herbert Read (1973) *Arte y sociedad*. Península. Barcelona. p. 164.

<sup>199</sup> Herbert Read (1973) *Educación por el arte*. Paidós. Buenos Aires. pp. 27-37.

<sup>200</sup> Elliot Eisner (1995) *Educación la visión artística*. Paidós. Barcelona. p. 81.

## FUNCIÓN SIMBÓLICA

Para la presente investigación, la cultura se observa como un complejo conjunto de sistemas simbólicos, y al ser la obra de arte un elemento intrínseco de la misma, es inevitable que tenga una función relacionada con el símbolo y sus características<sup>201</sup>.

En una pintura se tiene que ver más allá de lo visible, no es llegar a un agotamiento de sentido (debido a que esto es imposible) sino poder mirar esas estructuras profundas que están en un segundo plano: “quien no vea en una Venus más que una mujer desnuda no comprenderá el carácter propiamente estético de la escultura o del cuadro: o su gran estilo, si se tratase de una obra maestra”<sup>202</sup>, esta cita del filósofo francés Henri Lefebvre nos sitúa en la relevancia simbólica del arte: La imagen apela al conocimiento que se debe tener de las referencias plasmadas, hay un encadenamiento de imágenes. El símbolo tiene un fundamento narrativo, por lo que siempre debe ser contextualizado, muchas veces la obra supone un observador conocedor de la narrativa implícita en la representación<sup>203</sup>.

Es así que la obra de arte conlleva profundidad: tiene un contenido que trasciende, se percibe como algo que va más allá del mundo físico (no es un óleo, una foto, un boceto), está en relación con una tradición y una historia; además de una condensación expresiva<sup>204</sup>, el significado está altamente aglutinado y es infinito debido a que se enriquece con cada interpretación, por lo que es polisémica (no hay un significado absoluto, varía cultural e históricamente) y es una mediación inseparable con la realidad que funge como una “orientación heurística para interpretar la cultura<sup>205</sup>”. Implica una visión de mundo y una configuración de la realidad.

---

<sup>201</sup> Cfr. 1.3.1 -1.3.2. pp. 89-105.

<sup>202</sup> Henri Lefebvre (1953) *Contribution a l'esthétique*. Paris. p. 82.

<sup>203</sup> Pero no es estrictamente necesario este conocimiento previo para poder experimentar una obra de arte. Mario Dionisio menciona que “podemos sentir un cuadro, comprenderlo estéticamente ignorando el nombre de las personas retratadas en él o el acontecimiento social a que se refiere” (1972) *Introducción a la pintura*. p. 58. La obra es un fenómeno complejo, con varias aristas que no sigue una rigurosidad para su contemplación. El espectador es quien decide qué nivel de experiencia va tener ante la obra de arte.

<sup>204</sup> Juan Eduardo Cirlot (1969) *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid. p. 16.

<sup>205</sup> Julio Amador Bech (2008) *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación* en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. FCPyS. UNAM. México. Año L. No. 203. Mayo-Agosto 2008. p. 20.

Esto va ligado con la función cognitiva ya que existe aprendemos a través de comparar, de relacionar, e identificar semejanzas y diferencias, que sería lo que el antropólogo francés Gilbert Durand define como homología diferencial<sup>206</sup>, es decir, todo se va comparando entre sí. Se aclara el significado gracias a una transposición de contrastes. Ej. masculino-femenino, luz-oscuridad, vida-muerte. Los cuales se conocen gracias a la posesión de un conjunto referencial. En una representación visual, el aspecto formal no es casual o arbitrario, está motivado por esta clase de correspondencias: “la estructura es una relación en la que los elementos no son arbitrarios, porque no son signos saussurianos, sino fuerzas, unas *res dynamicae* orientadas, que por ello tienen sentido”. Esto nos habla de que en el símbolo hay un simbolizante (forma o elementos materiales) que integran un simbolizado (contenido, significado). Y el simbolizante va adquiriendo numerosos carices, y mantiene algunas constantes, siempre en función de un contexto:

La homología entre dos o más planos de la realidad se fundamenta en su ritmo común. Entendemos por ritmo común las afinidades y semejanzas formales, cromáticas, tonales, expresivas, matéricas, energéticas, funcionales, estructurales y situacionales que existen en las cosas y los seres. Por ello es posible la *sustitución mutua de los elementos*, y entre otras cosas, la *polisemia de los símbolos*<sup>207</sup>.

Llevando esto a la obra de arte, se puede hablar de una re-construcción permanente, se va perfeccionando, retoma significados que vienen del pasado, los toma como propios y los actualiza, llegando a una redundancia simbólica, término que Durand<sup>208</sup> acuña como una profunda necesidad de estos elementos cognitivos (símbolos) para comprender la realidad, es por eso que se van repitiendo en una espiral de redundancias que da continuidad a la cultura.

Estas redundancias son elementos cognitivos, que están basados en figuras universales como los arquetipos<sup>209</sup> que son símbolos fundamentales que conforman la estructura de pensamiento: “Los símbolos arquetípicos que, por su máxima constancia y eficacia, funcionan a manera de símbolos universales, en el sentido más abierto y genérico del término [...] se convierten en el lugar de la representación del mundo en el alma, y del alma en el mundo”<sup>210</sup>; por ejemplo, la repetición de la reina madre, del dios padre en

---

<sup>206</sup> Vid. Gilbert Durand (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Anthropos. UAM. México. 91-125.

<sup>207</sup> Julio Amador Bech (2008). *El significado de la obra de arte*. p. 77.

<sup>208</sup> Gilbert Durand (2007) *La imaginación simbólica*. p. 18.

<sup>209</sup> Cfr. pp. 100-102.

<sup>210</sup> Julio Amador Bech (2008). *El significado de la obra de arte*. p. 79.



muchas obras de arte a lo largo de la historia de la humanidad. O en el caso de esta investigación la repetición del arquetipo de la mujer como un elemento erótico<sup>211</sup>. Nuestra vida está llena de repeticiones; de hechos, costumbres que impregnan nuestra realidad y revelan aspectos profundos.

Podemos hacer aquí un vínculo con el ritual: Las obras de arte han permitido que exista una vigencia de ciertas creencias y acciones, sobre todo en el ámbito mítico- religioso. Permiten la continuidad de ritos, por ejemplo el 12 de Diciembre en México y otros países que celebran la aparición de la Virgen de Guadalupe, y se congregan alrededor de su imagen, que es una representación pictórica que sigue ciertos cánones artísticos y que aglomera a miles de fieles a su alrededor. Otro ejemplo es la iconografía paleocristiana donde el pez es símbolo de Cristo (hoy en día sigue vigente), la paloma y pavo real como símbolo del alma, y el Buen Pastor que es la representación de Jesucristo con un cordero sobre sus hombros.

Las obras de arte son portadoras de narrativas, de mitos, y la relación rito-mito es inseparable<sup>212</sup>. El rito trae la actualización y/o representación de un mito. Se propone que la obra de arte es un ritual (desde su producción, técnica, contenido) que vigoriza continuamente cierto mito, por ejemplo: las diferentes obras que existen sobre el mito de Adán y Eva, o todas las obras relacionadas con los dioses griegos.

Pueden representar solamente un episodio o toda una mitología. A la par de ser epifanías<sup>213</sup>, es decir, aparición de lo sagrado en el mundo, fungir como mediaciones entre lo humano y el plano divino. Ejemplo: En la cosmovisión sioux, la aparición de la mujer búfalo blanco, es una epifanía de *Wakan Tanka* que era para ellos la gran fuerza creadora del universo. Y de ahí surgen una serie de obras de arte que representan esta epifanía. O para el filósofo rumano Mircea Eliade, la hierofanía, cuando lo sagrado se muestra ante nosotros. Lo cual siempre debe estar contextualizado, esto es: “Lo sagrado se manifiesta

---

<sup>211</sup> Esto no quiere decir que la figura masculina no esté presente en las obras eróticas, sino que en el caso del corpus seleccionado, la figura femenina es la redundancia simbólica presente. Pero en otras épocas (como en el arte griego) y actualmente, el varón está fincando terrero dentro del arte erótico, lo cual habla de esta variación cultural a la que está sujeta la creación artística.

<sup>212</sup> Vid. Jean Cazeneuve (1971) *Sociología del rito*.

<sup>213</sup> Epifanía se toma desde el concepto de Gilbert Durand: aparición de lo inefable por el significante y en él. Es decir, que a través de una forma se puede materializar algo que no podemos aprehender cotidianamente y que está relacionado con un plano numinoso y sagrado. G. Durand (2007). p. 14.

siempre dentro de una situación histórica determinada<sup>214</sup>. Siempre influye el entorno sociohistórico para que se concrete un fenómeno religioso o mítico. Y es así como también debe ser la interpretación: acotada y contextualizada.

Los símbolos tienen como hemos visto una organización fundamentada y sólida, sobre todo en su estructura: La relación forma-contenido es crucial. No es azaroso que se escojan determinadas cualidades matéricas (acorde a la época y condiciones técnicas existentes) para hacer una obra de arte. Los aspectos del significante son cruciales para llegar al significado, evocan características o propiedades que se relacionan con el contenido. El símbolo es concreto, motivado e inadecuado<sup>215</sup> y el significado nunca se agota. Va enriqueciéndose cada vez con cada interpretación y contexto en que se inserta.

Por ejemplo, en la obra artística del Romanticismo el color se vuelve un elemento muy importante: se utilizan colores brillantes y fuertes, además de recurrir al uso de luces efectistas y teatrales que acentúan la expresión. Esta parte material de la obra está vinculada al contenido ideológico: predominio del sentimiento, se subliman valores como el amor a través de la tragedia, se busca recuperar la espiritualidad en oposición al materialismo, hay una nostalgia del pasado ante la Era de la Razón. El óleo *Ofelia* (1852) del pintor británico John Everett Millais da cuenta de estos rasgos expresivos. Otro aspecto relevante es que los temas de las obras (acontecimientos de la época, revoluciones, catástrofes, paisajes y retratos) buscan reafirmar entre otras cosas el nacionalismo, el sentimiento patriótico, la exaltación de pasiones y defensa de la libertad, como en la obra *Oficial de cazadores a la carga* (1812) del pintor francés Théodore Géricault.



*Ofelia* (1852)  
John Everett Millais



*Oficial de cazadores a la carga* (1812)  
Théodore Géricault

<sup>214</sup> Mircea Eliade (1970) *Tratado de historia de las religiones I*. Ediciones Cristiandad. Madrid. p. 25

<sup>215</sup> Características tomadas de Gilbert Durand (2007) *La imaginación simbólica*. pp. 9-21.

Otro ejemplo es el pop art; con la elección de colores contrastantes y llamativos, el uso del collage, de objetos cotidianos y figuras del espectáculo iba enfocado a que ese significativo pudiera develar adecuadamente el significado: postura crítica a la sociedad de consumo, un arte propio de la sociedad urbana que se nutre de las manifestaciones culturales vigentes como la publicidad.

La obra de arte es una sofisticada construcción simbólica, nos permite interactuar con la realidad, es una mediación con el mundo y con aquellos planos inasequibles: espiritual, emotivo, desconocido. Por ejemplo, obras del arte rupestre que tenía un fin ritual, un nexo con las fuerzas de la naturaleza y del cosmos.

Su función como intermediario es indiscutible, es una mediación que se realiza desde los inicios de la humanidad, lo que va cambiando es la configuración que se le brinda, el uso que le da cada sociedad, el historiador de arte francés Jacques Thuillier menciona que: “el universo humano es invadido por un sistema de formas inéditas que corresponden a los diversos aspectos de la aprehensión del mundo”<sup>216</sup>. Una de esas formas es la obra de arte que nos permite acceder a diferentes dimensiones de la realidad y establecer un diálogo con ellas y nosotros mismos: “el papel del arte es *–mutatis mutandis–* [...] acrecienta una experiencia, aporta un saber que aún hacía falta, y ello de manera inexplicable, pues no conceptual”<sup>217</sup>. La obra de arte exterioriza un nexo físico, visual, emotivo, con el mundo que es profundamente significativo.

La función simbólica dota a la obra de arte de expresión, densidad, de un lenguaje poético que permite utilizar figuras como la metáfora, además de múltiples referentes; Goodman coincide con este punto cuando afirma que frente a la obra de arte “la búsqueda de la trabazón precisa entre el símbolo y lo simbolizado requiere una sensibilidad máxima, y es una búsqueda sin fin [...] lo que un carácter pictórico ejemplifica dependerá no sólo de las propiedades que posea, sino también de aquellas que simbolice”<sup>218</sup>. Es imposible dar un solo significado a la obra, la interpretación es una tarea ardua, interminable y contextual.

---

<sup>216</sup> Jacques Thuillier (2008) *Teoría General de la Historia del Arte*. FCE. México. p. 47.

<sup>217</sup> *Ibidem*. p. 73.

<sup>218</sup> Nelson Goodman (1976) *Los lenguajes del arte*. p. 238.

Una obra de arte es como el filósofo alemán Theodor W. Adorno consideraba<sup>219</sup>: un enigma, una forma encriptada, donde el contenido es insondable: descubren pero al mismo tiempo ocultan y se mueve en herméticas dimensiones de significado que van más allá de lo evidente. Para develarlo es necesario tener claves que comiencen a abrirnos las capas de sentido, las cuales nunca se agotan ya que nosotros al ir interpretando vamos agregándole más: “jamás puede responder satisfactoriamente las preguntas acerca del sentido de una obra de arte [...] no hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración [...] las obras que se manifiesten sin residuo ante la contemplación y el pensamiento no son tales”<sup>220</sup>.

Una obra siempre será misteriosa y con un significado recóndito y de difícil acceso, pero también ahí radica su importancia como configuradora de mundo, como una parte esencial de nuestra existencia, ya que porta significados que de otra manera no podríamos comprender ni aterrizar. La obra de arte siempre simboliza –dentro y fuera de– nos permite configurar el universo humano a través de símbolos, manifestar nuestros rasgos y experiencias, es la revelación de nosotros mismos y del mundo que nos rodea.

### **2.1.3. Elaboración del concepto**

---

Una definición de la obra de arte absoluta e universal es una utopía, una tarea inútil, debido a que el arte habita en el mundo, en la cultura, que es un sistema viviente y complejo, que se transforma al ritmo del tiempo y de los sucesos que van aconteciendo. Bien dice Gombrich en el comienzo de su libro *Historia del Arte*: “No existe, realmente, el arte. Tan sólo hay artistas”<sup>221</sup> lo cual apunta a que la obra de arte es la que existe, no el arte en sí, ya que la obra es un ente vivo, que está en función del tiempo y cultura donde cohabita, es algo hecho para y por los humanos, y por lo tanto es donde radica su génesis y poderío. No hay concepto universal de arte, sino conceptos culturalmente construidos.

La conceptualización del término debe ser semántica, dicho de otra forma, precisar lo que es una obra de arte va en función de condiciones sociohistóricas y de los objetivos que se

---

<sup>219</sup> Theodor W. Adorno analizado por Gerard Vilar. *Theodor W. Adorno: una estética negativa*, en Valeriano Bozal (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas*. V.II. pp. 165-169.

<sup>220</sup> *Ibidem*. p. 167.

<sup>221</sup> Ernst H. Gombrich (1990) *Historia del Arte*. Alianza Editorial. Madrid. p.3.

persigan, en el caso de esta tesis, orientados hacia el campo de la comunicación. Si queremos conocer una obra de arte hay que voltear hacia el factor humano que la rodea.

Para definir a la obra hay que contextualizarla y explicitar sobre qué horizonte epistemológico nos manejamos –que es el campo de lo social, del conocimiento, buscando su cualidad como diálogo y mediación-. La siguiente tabla resume los autores que se han seleccionado gracias a que sus definiciones se aproximan a lo que esta investigación considera es una obra de arte<sup>222</sup>.

La obra de arte es...	
<b>Banfi</b>	Espíritu
<b>Collingwood</b>	Creación
<b>Dionisio</b>	Unidad
<b>Gadamer</b>	Conocimiento
<b>Heidegger</b>	Verdad
<b>Jauss</b>	Experiencia
<b>Langer</b>	Forma expresiva
<b>Read</b>	Fenómeno

Partimos de la concepción de obra de arte de Read: “es un fenómeno orgánico y medible [...] sin este mecanismo, la civilización pierde su equilibrio y cae en el caos social y espiritual”<sup>223</sup>. Esto abre el panorama para lo que representa una obra, que es algo más que una manifestación visual, un producto humano que representa aspectos de la naturaleza. Es un proceso dinámico, inserto en la estructura cultural de cada sociedad y en esta búsqueda se va más allá de su función ornamental o estética (la cual también es importante y debe tomarse en cuenta para cualquier interpretación).

Entonces, si la obra de arte es un dispositivo que permite organizar la realidad humana y que no es reproducción mecánica del mundo, hay que concebirla como algo único y

<sup>222</sup> Si se observa la tabla, algunas definiciones empatan con los rasgos del modelo de la p. 120. Lo cual nos da más claves sobre lo que se va abordar en la investigación y en el esbozo de una definición útil a los fines de la misma.

<sup>223</sup> Herbert Read (1973) *Educación por el arte*. p. 38.

novedoso, en que rigen dos principios<sup>224</sup>: el de forma y el de creación, esto nos lleva hacia la definición del filósofo e historiador británico Robin G. Collingwood<sup>225</sup> que toma a la obra de arte como creación.

Él ve –al igual que Read- en esta creación, una expresión de la imaginación; en la cual la interacción del artista y del espectador es fundamental, hay una cooperación que ayuda a que el contenido sea inteligible “si el arte es la actividad de expresar emociones, el lector es tan artista como el escritor. No hay distinción entre artista y público”<sup>226</sup>. Esto nos conduce a la premisa del capítulo: el arte como proceso comunicativo, el cual debe ser recíproco: Autor y espectador se fusionan dentro de la obra, hay un intercambio de significados. Dentro de esta perspectiva sería el apropiamiento de emociones: No veo por separado la emoción del artista, tampoco las mías como intérprete, sino que me uno a lo que la obra expresa en conjunto; ya no hay individualidad sino un todo expresivo.

Collingwood considera a la imaginación como una pieza vital de la obra de arte, es el alimento de la expresión de emociones e ideas. Una obra crea experiencia imaginaria, proporciona materialidad, un espacio tangible a lo imaginado (tanto por el autor como por el espectador que contempla la obra). La imaginación no se percibe como algo metafísico, sino como fuerza creadora que se sustenta en el pensamiento simbólico, y permite concretar imágenes mentales, dicho de otro modo: Una obra de arte está basada en una realidad, en algo que la imaginación ha formado y se expresa a través de esa vía.

A través de una forma se concreta lo imaginado, es la estructura del contenido, el cual va ser aprehendido de forma distinta por cada espectador, con base en su conjunto referencial y en su propia imaginación. Se producen discrepancias debido a que una obra no produce el mismo efecto en cada individuo: no hay una igualdad o semejanza idéntica ni en imágenes mentales, experiencias o emociones de persona a persona.

Cuando se está frente a una obra cada quien recrea algo diferente, lo vamos corrigiendo y adaptando: es una experiencia imaginaria única para cada espectador “La experiencia imaginaria que obtenemos del cuadro no es meramente la clase de experiencia que el

---

<sup>224</sup> *Ibíd.* p. 57

<sup>225</sup> Robin G. Collingwood (1985) *Los principios del arte*. FCE. México. pp.104-121

<sup>226</sup> *Ibíd.* p. 116.

cuadro puede despertar, sino la clase de experiencia que nosotros podemos tener”. La obra de arte se concibe como una actividad creadora expresiva que puede interpretarse y comprenderse gracias al uso de la imaginación, además que hay un intercambio de emociones y producción de significados.

Esto es apoyado por Goodman<sup>227</sup> quien valora a la obra como un reino privilegiado de creación y configuración de mundo, en el cual las emociones, referentes, la imaginación y demás elementos del pensamiento funcionan para construir y conocer. La obra es un sistema simbólico que permite comprender diferentes niveles de realidad: Una pintura para este especialista concibe un mundo, que se inserta en otro (el del autor, el del espectador) y que está conformado a base de símbolos, y tiene una capacidad de adaptación enorme, puede moverse en cualquier época, la flexibilidad de su funcionamiento simbólico hace que tenga numerosos significados y que siempre esté vigente.

En resumen, para Collingwood una obra de arte tiene como rasgos fundamentales, la expresión e imaginación y la distinguen de otras actividades. Además que hay una función comunicativa que permite transmitir las emociones: el autor no sólo plasma sus emociones individuales, sino también las de su comunidad, y el espectador hace lo propio, se pone de manifiesto una experiencia en común. El conocimiento siempre está provisto de emotividad: “conciencia e imaginación coinciden en el primer grado de inteligibilidad; con ellas se instaura, asimismo, la vida activa de hombre, pues al tomar conciencia de lo que nos ocurre comenzamos a gobernar nuestra existencia”<sup>228</sup>. La obra de arte es una creación que da coherencia y sentido al mundo –al igual que otras manifestaciones- a la vida humana.

Para dar congruencia a la obra se necesita de una correcta disposición de sus elementos, lo que Mario Dionisio considera como unidad: “Cada obra de arte es una unidad indivisible de absoluto y relativo, de particular y general, de materiales e imaginación”<sup>229</sup>. La obra de arte es un binomio de forma y contenido, son inseparables y no pueden entenderse uno sin el otro. La existencia de la obra es gracias a su estrecha relación.

---

<sup>227</sup> Nelson Goodman (1990) *Maneras de hacer mundo*. Visor. Madrid. pp. 249-265.

<sup>228</sup> Jacobo Kogan (1965) *El lenguaje del arte*. Paidós. 1965. Buenos Aires. p.25.

<sup>229</sup> Mario Dionisio (1972) *Introducción a la pintura*. p. 141.

Una obra siempre tiene materialidad, la cual sigue una lógica imaginaria que va en función de su contenido; no es recomendable aislarlos, porque entonces el significado no puede comprenderse adecuadamente. Su creación se ve permeada por: los cánones de producción, los factores sociohistóricos, elementos emotivos y psicológicos, etc.

Esta unión de forma y contenido como unidad va acorde a lo que la filósofa norteamericana Susanne K. Langer considera como obra de arte “una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o de la imaginación, y lo que expresa es un sentimiento humano”<sup>230</sup>. Tomando como sentimiento una huella compleja de sensaciones que afectan a la vida humana. Esta forma expresiva sería la unidad de Mario Dionisio, una fusión de materia y sentimiento, y la autora percibe a la obra como un símbolo, algo que no es fácilmente perceptible ni imaginable, que tiene profundidad y que para su comprensión debe considerarse como la cosa misma. Ejemplo: un cuadro donde aparece Jesucristo no se toma como “una ejemplificación o referencia de Jesucristo” sino que es Jesucristo en sí, es como si nos dijeran: “He ahí a Jesucristo”, de ahí que a la imágenes de este estilo se les ponga ofrendas como veladoras, flores, etc. O se les otorgue oraciones. La obra de arte se transforma en un símbolo que es la cosa misma o contenerla, es decir que presentifica.

Su carácter expresivo de la obra fomenta una articulación de la dimensión psíquica y emotiva del ser humano. A través de elementos poéticos, como la metáfora, se crea toda una experiencia nueva en nuestra realidad a través de nuestros sentidos. Es un todo equilibrado donde cada rasgo material expresa algo, el significado se funde en la forma y viceversa. Se teje toda una trama cargada de significados y coloreadas de sensaciones, y una obra comunica, no sólo hechos conceptualmente entendidos, sino su articulación en una forma que aprehendemos<sup>231</sup>.

Para Gadamer la obra de arte es conocimiento<sup>232</sup>, además de un producto cultural que debe comprenderse en la historicidad. Es una interpretación que funde horizontes y tradiciones: “En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos

---

<sup>230</sup> Susanne K. Langer (1966) *Los problemas del arte*. Infinito. Buenos Aires. p. 23.

<sup>231</sup> *Ibíd.* p. 234.

<sup>232</sup> Hans G. Gadamer (1977). *Verdad y método*. p. 121-142.



hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos”<sup>233</sup>. Es abrir un mundo en nuestro mundo, como una cadena de subsistemas que van develando significados, unos que vamos adoptando y otros que incorporamos: la obra enriqueciendo su contenido con significados que en el momento de su creación ni siquiera eran concebibles.

Una interpretación nunca parte de cero, siempre vamos envueltos en una tradición y con categorías<sup>234</sup> que adherimos de acuerdo a nuestro contexto; o diría Bourdieu, con base en nuestro habitus<sup>235</sup>. Por lo que una obra es un conocimiento vivo, se mueve en un flujo constante de enriquecimiento y adaptación. Es llegar a un diálogo donde se disuelven las fronteras entre autor, obra y espectador gracias a la fusión de sus respectivos horizontes.

Estas premisas coinciden con la perspectiva de Dilthey, quien considera la obra de arte como “el órgano de comprensión de la vida”<sup>236</sup> es una ruta de acceso para conocer sobre el mundo. La obra se basa en una realidad, pero al mismo tiempo crea una nueva, es todo un ejercicio del saber: “el arte descansa en la experiencia de la vida [...] pinta el cielo y el infierno, los dioses y los fantasmas con los colores que se contienen en la realidad de la vida [...] pero tampoco la experiencia de la vida de cada uno de nosotros puede ser separada de las influencias del arte sobre ella”<sup>237</sup>. La obra de arte modifica nuestro mundo y viceversa. Es una simbiosis donde se va ganando y adquiriendo significado, en otras palabras se va intercambiando y produciendo conocimiento. Nuestro andar cotidiano ahora se ve nutrido por *El grito* de Munch, *Las Señoritas de Avignon* de Picasso o *el David* de Miguel Angel.

Si la obra de arte es conocimiento, encierra, de acuerdo a Heidegger<sup>238</sup>, algo ontológico, relacionado con la existencia, con el *dasein*, es decir con nuestro ser, con nuestra condición humana. Hay que conectar la obra de arte no sólo con la belleza sino con la

---

<sup>233</sup> Ibidem. p.138

<sup>234</sup> “El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar, se lee un texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado”. Ibidem. p. 333. Siempre se elaboran aprioris al interpretar una obra, lo importante es verlos como un marco de comprensión y no dejarse llevar sólo por ellos. Hay que concientizar estos prejuicios e irlos adaptando a lo que vamos conociendo y descubriendo en la obra de arte.

<sup>235</sup> Cfr. pp. 98-100.

<sup>236</sup> Wilhem Dilthey (1978) *Psicología y teoría del conocimiento*. FCE. México. p.315

<sup>237</sup> Ibidem.

<sup>238</sup> Martin Heidegger (1997) *Arte y Poesía*. pp. 37-123.

noción de verdad, remontándose a un origen, a la cosa misma. La obra de arte tiene su esencia en sí misma: artista y obra existen por una mutua dependencia. Es un círculo que funda mundo: “la esencia del arte sería [...] el ponerse en operación la verdad del ente”<sup>239</sup>. En un cuadro está la sustancia primigenia de las cosas representadas. Ellas en sí mismas son una verdad, una realidad que encierra una multiplicidad de significados y que van ligados a la esfera humana y cotidiana donde nos movemos<sup>240</sup>. Por eso el filósofo alemán Friedrich Nietzsche consideraba el arte como un mediador para enfrentar la verdad; o el pintor español Pablo Picasso iba más allá, y decía que el arte miente para decir la verdad. La cual no es una verdad objetivada, sino una verdad que está en función de nuestra condición ontológica y de nuestra capacidad de creación imaginaria, la cual de acuerdo a Kant, concilia intuición y razón. Una obra de arte elabora nuevos espacios significativos.

Por esta razón no hay que quedarse en la primera impresión de una obra, en su aspecto material o estético, sino que debemos buscar su revelación, lo simbólico: “lo cósmico de la obra se presenta como el cimiento sobre el cual está construido lo otro que es el decir de la obra”.<sup>241</sup> Una obra de arte despliega un mundo a través de ella y es ahí donde irrumpe la verdad, ya que va descubriendo el ser de las cosas: “La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia. Ser obra significa establecer un mundo”<sup>242</sup>. Pero esta verdad no es absoluta, es un abrir y cerrar, al tener un carácter simbólico entonces descubre pero también oculta, el rasgo enigmático y hermético es ineludible.

En la obra de arte opera una experiencia que va más allá del placer o la producción de imágenes, es un acercamiento al ser, a la verdad. En una pintura –o en específico en el mundo que presenta- hallamos lo que somos, lo que implica la esencia humana: “en la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente [...] los objetos quedan purificados de su apariencia instrumental, subjetiva y devueltos a su dimensión esencial

---

<sup>239</sup> Ibídem .p. 63

<sup>240</sup> De ahí su ejemplo de los zapatos en el cuadro de Van Gogh, en el cual no solamente hay que ver sus características de uso (que sirven para caminar, proteger, etc.) sino también la verdad que encierra: la fatiga en el campo, la soledad del camino, etc.

<sup>241</sup> Julio Amador Bech (2008). *El significado de la obra de arte*. p. 182.

<sup>242</sup> Martin Heidegger (1997). p. 74.

como cosas reposantes en sí y configuradoras de un mundo”<sup>243</sup>. Trastorna nuestro mundo a través del suyo, y nos permite acercarnos más a nuestra condición humana, que está rodeada de espiritualidad, de ahí que el filósofo italiano Antonio Banfi acote a la obra de arte “como símbolo de la espiritualidad de los tiempos, ya que el arte como creación ideal es un momento dialéctico en el que las relaciones entre lo ideal y lo real, entre individuo y sociedad [...] se unen, se disuelven, armonizan y contrastan”<sup>244</sup>. El autor ve en una obra la poeticidad de la vida, una fe creadora que se mueve acorde al tiempo, una acción autónoma pero basada en un contexto, que profundiza en cuestiones humanas fundamentales. Es por eso que el arte está ligado indisolublemente en la religiosidad.

Vamos refinando una definición (tomada como una categoría que va acorde a la investigación), solamente falta la obra como experiencia; que de acuerdo a Jauss<sup>245</sup>, es una praxis en la que intervienen nuestras acciones, es un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias. El carácter sociohistórico es crucial, se tiene que situar las condiciones tanto del espectador, autor y de la obra en sí. Esta definición da un lugar privilegiado al proceso de recepción, el intérprete es quien pone en marcha todo el significado de la obra: es el responsable de apropiarse del conocimiento que encierra y a la vez enriquecerlo. Para Jauss el espectador es el centro de la obra de arte y el contexto la atmósfera, en el cual se da un proceso abierto de formulación y corrección de experiencias. Más que corrección considero sería una adaptación o moldeado. Es ir añadiendo a nuestro conjunto referencial más elementos, y a su vez con cada interpretación hacemos que la obra de arte tenga una nueva vertiente de significado.

Tatarkiewicz también incluye el concepto de experiencia en su definición: “una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque”. Esto es que haya efectos en el espectador, que mueva nuestro universo a través de la contemplación de otro (el de la obra), dice el filósofo alemán Max Bense “las obras de arte tienen realidad, materia, espacio y tiempo. Su realidad es la condición necesaria, si bien no suficiente, para que [...] pueda ser objeto de percepción”<sup>246</sup>. Debemos verla no cómo algo imaginario o

---

<sup>243</sup> Vicente Jarque. *Martin Heidegger* en Valeriano Bozal (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas*. V.II. p. 100.

<sup>244</sup> Antonio Banfi (1967) *Filosofía del Arte*. ICAIC. La Habana. p.35.

<sup>245</sup> H.R. Jauss (1992) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona. pp. 9-27.

<sup>246</sup> Max Bense (1954) *Estética*. Nueva Visión. Buenos Aires. p. 22.

ilusorio, sino algo que es real e integra el mundo, todas las obras son parte de la experiencia humana y sólo así se podrá dar una empatía o choque con la obra.

A través de su teoría, se busca exacerbar la naturaleza cognitiva de la obra de arte, la virtud que tiene al renovar el conocimiento y percepción del mundo. Son testimonios de experiencia que se ven reconstituidos en cada interpretación; proporciona un espacio de juego<sup>247</sup> para la experiencia: “que el arte sea un lugar para la experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva”<sup>248</sup>. Es un proceso recíproco y en continuo desarrollo.

Una definición que no está en la tabla pero que integra de cierta forma a todas las enunciadas es la que aporta la historiadora española Naty Sánchez<sup>249</sup>, para ella la obra de arte es la manera de acceder al conocimiento. No todo es obra de arte, hay jerarquías establecidas culturalmente, y si se observa desde el aspecto espiritual, no todo trasciende y una obra de arte sí. Es la mediación con el mundo (semejante a unas escaleras a través de las cuales accedemos a la realidad, al saber mismo). Además de ser un espejo del corazón humano: nos muestra todo aquello que podemos sentir, es decir, la obra es una expresión de los sentimientos humanos más profundos.

La investigadora, considera que el ser humano expresa lo religioso a través de manifestaciones artísticas, en un noventa por ciento; debido a que el arte surgió para conocer: ya sea a Dios, a la Naturaleza, a sí mismo, a los otros. Canaliza la energía de lo sagrado y ayuda al ser humano a comunicarse con esta dimensión. Nos acerca a un plano onírico ya que la obra de arte es un elemento mágico, lleno de propiedades.

La obra es un proceso activo que trasciende, tanto en forma como en contenido, además que su mundo cobra vida propia. Un ejemplo es la pintura egipcia donde se muestra al faraón como único sacerdote y su omnipresencia es a través de todas las representaciones que se hacían en torno a su figura. Con las obras de arte hacemos

---

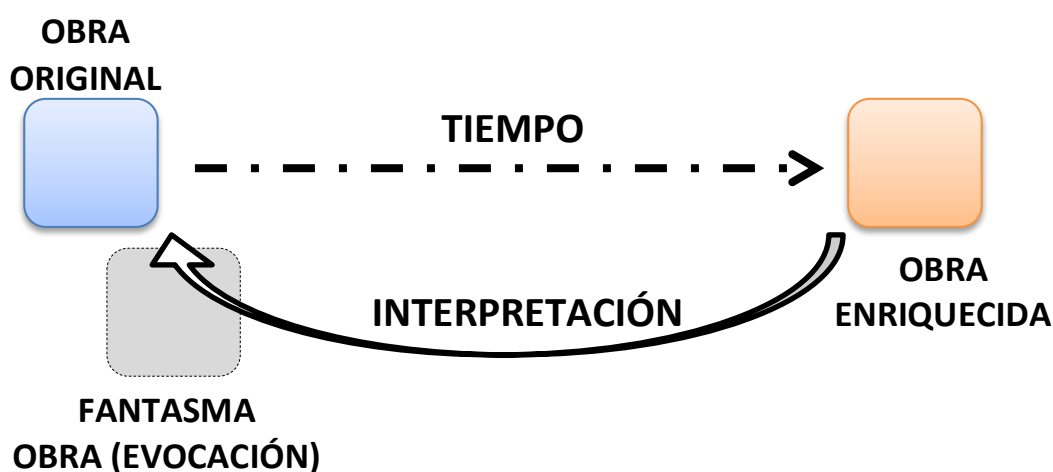
<sup>247</sup> Esta noción del juego es importante y va ser desarrollada en el siguiente apartado.

<sup>248</sup> Daniel Innerarity. *Introducción. La experiencia estética según Jauss* en H.R. Jauss (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona. p. 14

<sup>249</sup> Naty Sánchez (2011) Sesión en *Curso Lo femenino en el arte*. Instalaciones Fundación Sophia México. 17 de Mayo de 2011.

conexiones con una visión de mundo, se establece un diálogo que trasciende y supera la distancia y la temporalidad. Se convierte en un nexo profundo y complejo.

Es pertinente hablar en este momento de la movilidad que tiene la obra de arte. Al concebirse como un proceso que permanece activo gracias a las diferentes interpretaciones, la obra se revitaliza; es decir, nunca se agota. Su paso a través del tiempo hace que una misma representación, tenga diferentes carices, que en cierta manera, se vuelva a re-presentar. La representación original se concibe como una quimera, como una evocación histórica; la obra en el presente donde esté siendo analizada es otra, se ha enriquecido a partir de las numerosas lecturas de la misma, y de su paso histórico-temporal. Lo que se tiene es una obra re-interpretada, en otras palabras: Una representación (no solamente la artística) se somete al enriquecimiento incesante de su significado; recogiendo nuevos testimonios, puntos de vista, tradiciones. La obra se inserta en un proceso de comunicación perpetuo a través del tiempo.

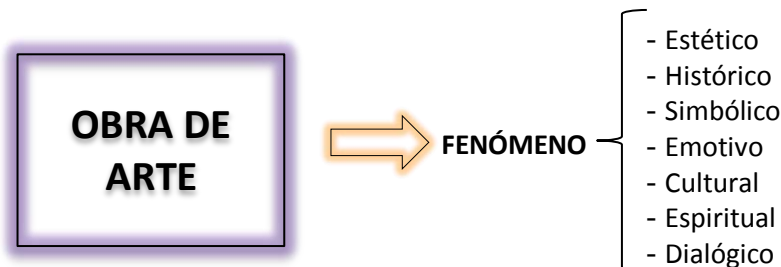


El anterior esquema nos muestra cómo la representación se encuentra en movimiento, desde el instante de su creación; desde que un intérprete comienza a adherir significados sobre de ella. A través del tiempo, en una dimensión diacrónica, la obra se transforma, se enriquece; y de pronto, la obra original ya no está, sólo una huella de la misma, una reminiscencia que ayuda para su comprensión, la cual nunca desaparece, es una parte intrínseca. Sobre esta cuestión de la movilidad en la obra, habla Heidegger en *Arte y poesía*: "El despojo y el desvanecimiento de su mundo son irrevocables. Las obras ya no son lo que eran. Las que encontramos son ciertamente las mismas, pero ellas mismas

son las pasadas<sup>250</sup>. Hay una reinención de la obra, pero sin perder su esencia, no se le despoja de su horizonte fundador, pero va atravesando y adoptando nuevas tradiciones.

A través de la obra se da voz al espíritu inmortal –ya sea de una época, de un mundo, de una realidad- tiene un potencial espiritual enorme, la obra de arte despierta nuestra imaginación, hace una integración de la sensibilidad y la razón. Sin olvidar que canaliza valores culturales como la belleza. “La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella”<sup>251</sup>. Una representación artística –como se ha visto- funda un mundo, el cual está en articulación con otras dimensiones (culturales, sociohistóricas, psicológicas, etc.); para una adecuada comprensión de la misma, hay que tener en cuenta e hilar todos esos aspectos.

Después de esta revisión sobre la concepción de la obra de arte, me atrevo a formular mi propia definición<sup>252</sup>; la cual está acotada por el contexto que me atañe e interesa (el occidental contemporáneo, bajo la línea del papel testimonial y comunicativo. La obra de arte la concibo como un fenómeno vivo, complejo y dialógico, de naturaleza simbólica y social, que tiene integra un universo exclusivo, que cuenta con varias dimensiones insertas en su estructura (estética, histórica, emotiva, cultural), encierra cuestiones profundas y espirituales del ser humano, y se comporta como un puente entre una trilogía de mundos: el que está fundado en su esencia, el de su autor y el que cada espectador inserta al interpretar. Se compone de metainterpretaciones y de una producción constante de significados lo cual permite una articulación de conocimiento inagotable. Por último se presenta el siguiente esquema, que resume los elementos principales del concepto propuesto para la investigación. Dando paso a la categoría de juego en la obra de arte, que es fundamental para entender su papel comunicativo y testimonial.



<sup>250</sup> Martin Heidegger (1997) *Arte y Poesía*. p. 69.

<sup>251</sup> Op.cit. p. 70.

<sup>252</sup> Cabe señalar que esta definición personal, será la guía para la interpretación del corpus; es la herramienta de trabajo para analizar las obras que se han seleccionado dentro del capítulo cuarto de la presente investigación.

## 2.2. La dinámica del juego en la obra de arte

---

La definición sobre la obra de arte, del autor H.R. Jauss; nos acercó al nexo que tiene la categoría del juego con la obra de arte. Para entender una obra hay que entrar en su dinámica, en la experiencia que despliega. Es entrar a la lógica de su reino y así acceder a su significado.

El juego tiene sus orígenes, de acuerdo con Jean Piaget en la imitación<sup>253</sup>, es su complemento, viene después de la asimilación mimética:

La imitación es, pues, o se convierte, en una especie de hiperadaptación [...] por el contrario, el juego procede por relajación del esfuerzo adaptativo y por medio del ejercicio de las actividades por el solo placer de dominarlas y de extraer de allí un sentimiento de virtuosidad o potencia. La imitación y el juego se conjugan solamente en el nivel de la representación y constituyen un conjunto<sup>254</sup>.

Podemos ver el juego como una confirmación del acto imitativo, una revalidación de lo que se ha aprendido, donde hay una actitud un tanto blanda pero sin perder rigurosidad, para jugar hay que tomarlo en serio, independientemente si nos produce una sensación placentera. Por lo tanto una de las finalidades más importantes en el juego es la cognoscitiva. El juego es una acción dirigida a la producción y asimilación de conocimiento, la imaginación y el pensamiento simbólico son sus motores principales. A través de aventuras novedosas el juego permite captar y transformar la realidad. El investigador pedagógico colombiano Carlos Alberto Jiménez define al juego desde una perspectiva de integración social, que ayuda al niño a integrarse y reconocer el mundo que habita:

La actividad lúdica constituye el potenciador de los diversos planos que configuran la personalidad del niño. El desarrollo sicosocial (como se denomina al crecimiento), la adquisición de saberes, la conformación de una personalidad, son características que el niño va adquiriendo o apropiando a través del juego y en el juego. Así tenemos que la actividad lúdica no es algo ajeno, o un espacio al cual se accede para distensionarse, sino una condición para acceder a la vida, al mundo que nos rodea<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> Cfr. 1.2.1. pp. 62-70.

<sup>254</sup> Jean Piaget (1975) *La formación del símbolo en el niño*. pp. 125-126

<sup>255</sup> Carlos Alberto Jiménez V. (1997) *La lúdica como experiencia cultural*. Magisterio. Bogotá. p. 13

No se debe reducir el campo del juego al de la infancia, la actividad lúdica se ha extendido a diversos niveles, es más bien una experiencia cultural que abarca todas las edades y grupos sociales. Guarda relación con el rito, el arte, el mito, la educación, etc. Está presente en la mayor parte de las formas simbólicas debido a que el juego propicia la comprensión del mundo, lo humanizamos y resignificamos. Siguiendo con Carlos Alberto Jiménez, él considera que los procesos lúdicos inciden en la cultura en diversos ámbitos: “el juego en sociedades orales y tradicionales tiene un carácter mágico y colectivo [...] en sociedades como las africanas las actividades relacionadas con el juego son accesibles a todas las categorías sociales”<sup>256</sup>. Y también en la vida cotidiana está inserto el juego: el cortejo amoroso tiene un carácter lúdico, la experiencia del baile pues los bailarines se convierten en jugadores, entran a un campo de acción, por ejemplo en el danzón.

Así también las fiestas, los actos públicos son totalmente lúdicos, es más, los experimentos científicos pueden ser vistos como un juego organizado y estricto; el físico alemán Albert Einstein en alguna ocasión comentó que el destello que trajo como consecuencia la elaboración de su teoría científica de la relatividad fue verse a sí mismo montando un rayo de luz. Ciencia y juego no están peleados, pues para crear se necesita imaginar. El pediatra y psicoanalista inglés Donald Woods Winnicott<sup>257</sup> ve al juego como una tercera zona, donde los individuos (él se enfoca en los niños) viven experiencias, se apropian de ellas y se recrea la cultura que les es propia. La cultura no está exenta o fuera de la actividad lúdica. A la cultura vamos dándole sentido en la medida que la vivimos a través de experiencias como el juego, se arman nuevos significados con base en los ya existentes; además que fomenta la sociabilización.

En la actualidad, el juego ha llegado a conformar una industria cultural importantísima que erigen un mercado simbólico y social que va más allá del entretenimiento: videojuegos, internet, casinos, deportes, etc., son campos de producción de sentido muy poderosos que establecen reglas específicas para conformar su organización, pero están siempre respaldados –o más bien influenciados- por el contexto sociocultural que los permea. Siempre hay un estrecho vínculo con el entorno, por ser juego no debe atribuírsele un carácter irreal o fantasioso, separado de la realidad, ya que en sí el juego es una realidad, algo tangible e independiente, pero que está en continua relación con el mundo donde se

---

<sup>256</sup> ibídem p. 55.

<sup>257</sup> Donald W. Winnicott (1979) *Realidad y juego*. Gedisa. Buenos Aires. 199 pp.



inserta, ocupa un lugar en la cultura y se organiza en torno a referentes concretos. De ahí que la evolución de las actividades lúdicas vaya a la par que el desarrollo tecnológico y social. Ya no se juega rayuela, ahora el Xbox, los clubes deportivos, el *Gotcha* cumplen con ese rol, sólo que adecuado a la época actual. El significado, uso y configuración va cambiando, la estructura lúdica se mantiene.

La obra de arte –que es parte inherente de la sociedad- funge como herramienta lúdica, con ella podemos interactuar y obtener conocimiento en diferentes niveles, sin olvidar que transforma nuestro entorno. El ensayista español, Alfonso Sastre; considera la actividad artística como un juego, que permite vincularnos el mundo: “El arte sería un modo «lúdico» de relacionarse el hombre, negativamente, con la realidad, por el establecimiento (ideal) de un mundo aparte donde sería posible la convivencia”<sup>258</sup>. Es una experiencia cultural: “un conjunto de actividades de expansión de lo simbólico y lo imaginativo”<sup>259</sup>. Sin olvidar que nunca deja de estar mediada por un conjunto referencial. Winnicott toma al juego como la intersección entre el mundo exterior y el mundo interior, es el terreno donde obra, mundo y espectador se confrontan. Como jugadores de la obra de arte no estamos distanciados ni en una postura ventajosa, sino que estamos dentro de ella, totalmente inmiscuidos.

Gadamer fue de los primeros en abordar esta cuestión de la relación entre obra arte y juego<sup>260</sup>, el considera que el modo de ser de la obra se halla en el juego: “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta”<sup>261</sup>. Hay una reconfiguración de nuestra interacción física, social y cultural, debido a que el juego crea identidad, te vuelves parte de ese mundo, pero sin perder tu esencia, sino que nos dejamos atrapar por la obra de arte y nos convertimos en un actor-espectador. Hay que dejarse arrastrar y ser poseído por el acto de contemplación.

Quien participa en el arte se vuelca con toda su subjetividad dentro de la obra, es lo que el sociólogo y ensayista francés Jean Duvignaud llama como *play*, es decir el juego libre

---

<sup>258</sup> Alfonso Sastre (1974) *Anatomía del realismo*. Seix Barral. Barcelona. p. 282.

<sup>259</sup> *Ibíd.* p.10.

<sup>260</sup> Hans G. Gadamer (1977) *Verdad y método*. pp. 143-181.

<sup>261</sup> *Ibíd.* p. 145.

en contraposición del *game* cuya verificación es a través de reglas<sup>262</sup>. Cada quien crea su propia experiencia dentro del juego de la obra de arte, no hay patrones establecidos para interpretarla, es entrar en la fascinación de su mundo y a partir de ahí la significación es abierta e inagotable. Banfi<sup>263</sup> dice que el aspecto lúdico del arte se basa en su capacidad para hacer reposar el espíritu, se restauran las energías a través de la contemplación y dota a la obra con un fundamento social, ya que permite participar en el mundo y en todos los planos de la vida, transfigura la realidad natural en realidad espiritual.

Es una participación recíproca, la obra no es solamente poner algo en lugar de, sino que hay toda una ejecución, un *happening*, se pone en escena un mundo, se ejecuta una realidad que nos sustrae y se vuelve un instrumento de conocimiento, de empatía debido a que además de ser una construcción imaginaria -pero convencional- de una realidad, representa simbólicamente ciertas acciones que nos son familiares, algunas más que vamos agregando a nuestro bagaje cultural.

El juego es el vehículo para develar la obra de arte, es un mediador que utiliza un lenguaje poético. No hay literalidad, sino una referencia imaginaria (no porque sea ilusoria) se produce un contraste metafórico entre dos dimensiones o más de realidad. La verdad que dice la obra se explica a través de un modelo de mundo que está insertado en otro. Más claro: con el uso de una dimensión de realidad explicamos otra y la metáfora es el mediador. Un elemento divertido y placentero es la sensación agnóstica de encontrar estos enigmas dentro de la obra, tratar de resolverlos y descifrar qué significa lo que vemos. La dinámica del juego en la obra de arte es todo un panorama de especulación, convirtiendo en uno de sus objetivos la interpretación. Pone de relieve una visión revolucionaria, matiza el mundo con una luz distinta a la habitual, se basa en la mimesis, más no en la copia o reproducción: “lo que se presenta en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero”<sup>264</sup>. Es una dimensión autónoma de realidad.

Ahora bien, no sólo el conocimiento es la meta en este juego, sino que el factor de abstracción es crucial. Una obra de arte nos permite sumergirnos en un espacio donde todo parece posible, donde el *play* permea de libertad la acción y no hay límites para la

---

<sup>262</sup> Jean Duvignaud (1997) *El juego del juego*. FCE. México. p. 12.

<sup>263</sup> Antonio Banfi (1967) *Filosofía del Arte*. p. 385.

<sup>264</sup> Hans G. Gadamer (1977) *Verdad y método*. p. 155

imaginación, ya decía Read: “el juego es la forma más evidente de expresión libre”<sup>265</sup>. Es un requisito indispensable el dejarse guiar por la lúdica de la obra, no ir con barreras o una postura rígida de entendimiento, hay que abrir el horizonte epistémico y vincularlo con lo sensitivo.

La actividad lúdica concilia intuición y razón, la lógica con el sentimiento, o recordando a Kant con su juicio del gusto, que en pocas palabras lo define como el libre juego de las facultades cognitivas, el juego de la obra de arte es el libre transitar de entendimiento e imaginación: todas las combinaciones de configuración son posibles mientras así lo queramos. Si no permitiéramos este libre juego obras como las del pintor español surrealista Salvador Dalí nunca tendrían un sentido: sus relojes derretidos estarían fuera de toda comprensión. Hay que dejarse decir algo por la obra, o por el *tremendum*, categoría que Duvignaud retoma de los sociólogos franceses Emilio Durkheim y Roger Caillois: “ese temblor sagrado [...] parece caracterizar los momentos de apertura o ruptura en la sucesión de la vida cotidiana”<sup>266</sup>. Dicho de otra forma, apabulla y marca diferencia. Es como la pornografía, sacude a su público, lo introduce a su mundo lleno de encanto, y aunque se sabe todo es una ilusión, algo recreado y que esas faenas sexuales no son posibles, pues se hallan en un ambiente controlado y editado, en el momento de ver la película todo eso queda atrás, y los espectadores se vuelven jugadores de la acción, se abstraen totalmente y se mimetizan en la trama, se adopta un papel y posición (por ejemplo en favor o en contra de la pornografía). La obra es un poderoso elemento simbólico que nos permite entrar a su realidad y reconocer el propio.

El *tremendum* es cuando algo (en este caso la obra de arte) provoca en el espectador un aturdimiento y sobrecogimiento inusual, recubriéndolo con esa experiencia que es lúdica. Un ejemplo es el género del falso documental, películas como *Blair Witch Project* (1999), *Bruno* (2009), *I'm Still Here* (2010) y *Grave Encounters* (2011) causaron una incisión en los espectadores, rompieron la cotidianidad al decir que lo que pasaba era real: Cada filme introdujo a su público en un juego, en el que descubrieron el mundo de la trama, además de proyectar sus emociones y conceptos.

---

<sup>265</sup> Herbert Read (1973) *Educación por el arte*. p. 123.

<sup>266</sup> Jean Duvignaud (1997). pp. 81-82

Posteriormente -y al saber que todo era un montaje- pasó el sentimiento de *tremendum*, pero las obras continúan vigentes, como bien dice Duvignaud “si el *tremendum* no define el juego, por lo menos indica su proximidad mediante la información perturbadora que de él da a nuestro espíritu”<sup>267</sup>. La actividad lúdica en el arte siempre nos aporta algo, nos enriquece y modifica nuestra forma de ver el mundo: “Si esa fascinación tiene un sentido, encuentra en cada conjunto humano un arraigo distinto y una especie de lugar de imputación que excluye toda denominación común”<sup>268</sup>. Cada significación es diferente, nadie comprende lo mismo, somos seres diferentes con vivencias particulares que nos permiten interpretar y jugar diferente con la obra, se rompen nuestros esquemas y costumbres, desde el espíritu y en juego con la obra surgen elementos desconocidos y se despiertan las potencialidades.

La dinámica del juego en la obra de arte hace viable la conservación de las sociedades y de sus producciones (en este caso de las manifestaciones artísticas). Cada espectador pone en acción nuevamente todo ese mundo, una cosmogonía que se ve enriquecida por sus categorías mentales, hay una espiral de conocimiento que abre infinitas posibilidades las cuales van alterando la forma de concepción que tiene el ser humano de sí mismo y del mundo en general. Insertan nuevas estructuras de pensamiento, o hacen que las ya existentes se refuercen y se doten de más significados.

Esto recuerda nuevamente al ritual: Donde la repetición es básica para su inserción y asimilación; igual pasa en la obra de arte, cada interpretación es un juego que permite su perdurabilidad, que siga siendo vigente para cualquier época, hace posible que atraviese el tiempo y que la existencia humana tenga sentido. La redundancia simbólica que encierra una obra mantiene vivos elementos profundos de nuestra condición ontológica, por ejemplo en el ámbito espiritual. No es al azar que ciertos arquetipos y motivos sigan recreándose en la esfera del arte. El mito es otra forma que encuentra en la obra de arte un nicho idóneo para su transmisión. Por ejemplo cada representación teatral de Romeo y Julieta, no sólo preserva a Shakespeare, sino que revitaliza la tragedia amorosa y toda una serie de arquetipos más. O en el caso de una pastorela mexicana es conservar el mito del Nacimiento del redentor, de la lucha del bien y el mal. La actividad lúdica en el arte dota de una voluntad creadora que permite utilizar las representaciones colectivas,

---

<sup>267</sup> *Ibíd.* p. 82.

<sup>268</sup> *Ibíd.* p. 85.

adecuarlas a nuestra visión de mundo y hacer una creación independiente, un todo significativo.

Otro ejemplo es que la Venus de Boticelli a pesar de las diferencias temporales e históricas sigue fundando su mundo ante la mirada de los espectadores, como bien dijo en alguna ocasión el pintor inglés David Hockney: *all art is contemporary, if it's alive, and if it's not alive, what's the point of it?*<sup>269</sup> El juego permite la continuidad y permanencia de la obra de arte, la hace un fenómeno curtido de inmortalidad. Una película persiste a través del tiempo, no nada más por sus características tecnológicas, sino porque en cada reproducción, el filme recrea nuevamente su mundo y permite al espectador dotarla de nuevas significaciones. Como dice María Antonia González (basada en Huizinga): “El juego es un “ir y venir” (un vaivén) que se repite. La repetición, en tanto elemento constitutivo del juego, implica su significación cultural, porque aquello que se repite, se transmite por la tradición y se recuerda, y en tanto se recuerda puede ser repetido en todo momento. La repetición del juego no se refiere sólo a su poder suceder en otro momento, sino también a su estructura interna”<sup>270</sup>.

La obra de arte a través del juego permite la continuidad cultural, hace que no se pierdan aquellos rasgos que dan coherencia a nuestra vida, pero sin ser un vacío reflejo sino que “la obra de arte construye, re-presenta, es más que la realidad (por ello también la realidad puede ser más, en la medida en que se le transforma por medio del arte)”<sup>271</sup>.

Además de una cercanía con lo que la obra presenta, también se despliega una propuesta de mundo desconocida “en la medida en que el juego es una totalidad de sentido es un mundo cerrado, pero debido a que lleva implícitos a los espectadores es también un mundo abierto. El mundo del juego se revela como abierto-cerrado simultáneamente”<sup>272</sup>. Esto confirma la naturaleza simbólica de la obra de arte, que nunca deja agotar todo su sentido ni nunca se adecua a una sola interpretación, Gadamer ya

---

<sup>269</sup> Traducción: “Todo el arte es contemporáneo, es porque está vivo, y si no lo está, ¿Cuál sería su utilidad?”. Esto hace referencia a que el arte es en condición de su perdurabilidad, que no hay estilos más modernos que otro, no se puede concebir un arte menor o mayor. Las pinturas rupestres son igual de modernas que la exposición que se esté presentando en este momento dentro del museo local.

<sup>270</sup> María Antonia González Valerio (2005) *El arte develado*. Herder. México. pp. 39-40.

<sup>271</sup> *Ibidem*. p. 67.

<sup>272</sup> *Ibidem*. p. 47.

sabía esto al decir que “el juego es en un sentido muy característico autorrepresentación”<sup>273</sup>. Es un mundo exclusivo pero que cede para dar acceso al jugador y a todo su conjunto referencial que lo acompaña. Es el jugador quien pone en marcha la actividad lúdica en la obra de arte:

El juego accede a su re-presentación a través de los jugadores, porque son ellos quienes lo re-presentan, quienes al jugarlo –y sólo jugándolo- lo hacen ser, pero en este representar el juego, los jugadores se ven absorbidos por el juego mismo, se dejan llevar por él, se abandonan al espacio lúdico, al mundo del juego donde no son ellos, sino el juego mismo, el que es dueño de la acción. En este abandonarse el jugador puede expandirse a sí mismo al re-presentarse otro, al ser otro<sup>274</sup>.

Esto se asemeja a la triple mimesis de Ricoeur, que cabe señalar, es la metodología base para la interpretación del corpus en la investigación. El juego dentro de la obra de arte es una mediación que inserta una creación imaginaria y existente en nuestra realidad. La lúdica de la obra de arte es un proceso activo y configurador de sentido, permite la comprensión y la creación. Une dimensiones de realidad y hace que los mundos contenidos (autor, obra, espectador) se vean fundidos en una sola dinámica: la del juego. Ahí no hay objeto, sino sujetos que interactúan entre sí. Es un sistema simbólico que organiza y hace entendibles los diferentes niveles de realidad.

Retomando a Jauss, quien forma su teoría de la experiencia estética con aspectos del concepto de juego aporta lo siguiente acerca de la actividad lúdica que se crea en el arte:

Hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente pleno; conduce a otros mundos de fantasía y suprime en el tiempo la constricción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo de juego de acciones posibles; permite reconocer el pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido. Desde el punto de vista comunicativo [...] posibilita la peculiar distancia del espectador como la identificación lúdica, aleja lo que nos sería difícil soportar o permita disfrutar de lo que en la vida es inalcanzable; ofrece modelos ejemplares que pueden ser adoptados en servil imitación o en un seguimiento libre<sup>275</sup>.

Una obra de arte siempre nos sustrae, nos permite ser jugadores dentro de su estructura y tener la libre decisión de cómo enfrentar lo que observamos con base en nuestro conjunto referencial y experiencias de vida.

---

<sup>273</sup> Hans G. Gadamer (1977). *Verdad y método*. p. 151.

<sup>274</sup> María Antonia González Valerio (2005) *El arte develado*. p. 46.

<sup>275</sup> H.R. Jauss (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. p. 14

Esta última parte es muy importante, las obras no tienen sentido por sí mismas, sino porque como espectadores (o jugadores) se lo otorgamos, hay una transformación, que no es alteración, no cambia la esencia, sino que es un enriquecimiento. La obra de arte podrá insinuar, pero nosotros ejecutamos. El aspecto lúdico de la obra de arte nos brinda de instrumentos simbólicos para interactuar, se va construyendo una imagen del mundo, organiza la percepción y dirige acciones. En otras palabras, genera comunicación: “El juego a través de las interacciones comunicativas que éstos producen, facilita en los sujetos la elaboración de actitudes y valores. Actúan para orientar la vida cotidiana en la cual los seres humanos encuentran una pragmática para poder convivir en sociedad<sup>276</sup>”.

Con este recorrido teórico es absurdo no considerar a la obra de arte como una forma comunicativa; que a manera de una matriz de significados y conocimiento, se produce un diálogo entre obra, espectador y autor, donde se concilia la imaginación con la existencia.

### **2.3. La obra de arte: experiencia viva y comunicativa**

---

Una obra de arte es un organismo vivo y autónomo, que tiene su propia constelación de símbolos. Los espectadores somos jugadores que entramos a su campo de acción y vamos activando significados con base en nuestra conformación cultural de mundo; y si la comunicación puede entenderse como un proceso de interacción individual y social a través de mensajes simbólicos que permiten poner en común una experiencia, y a la vez representar rasgos culturales; entonces podemos poner sobre la mesa la idea que la obra de arte se conciba como un medio de comunicación: transmite contenidos profundos y elaborados, aporta una visión de mundo, es el reflejo de una época, tiene un carácter social y se construye en torno a códigos colectivos, además de relacionarse con su espectador al provocarle reacciones con base en su conjunto referencial.

La creación de una obra no se da en el vacío -como hemos podido ver a lo largo de este capítulo- el artista se ve permeado por todo su contexto, en otras palabras, por todos los referentes y experiencias de vida que va acumulando. Todo esto, de una u otra forma queda plasmado en el contenido y estructura de su creación. Y desde ahí encontramos un elemento comunicativo: como espectadores permite que identifiquemos un momento

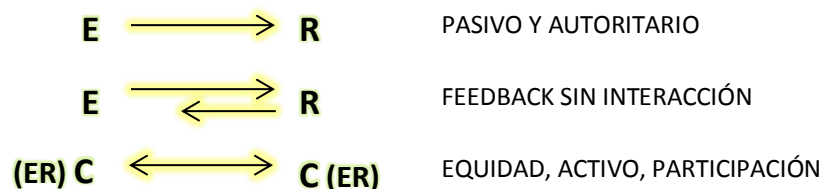
---

<sup>276</sup> Carlos Alberto Jiménez V. (1997). p. 94.

sociohistórico determinado, tener una idea de cierto extracto de mundo; se traspasan barreras de tiempo y espacio.

La comunicación permite al ser humano adaptarse al entorno; y la obra de arte es una mediación para tal fin: Las primeras manifestaciones artísticas estaban ligadas a un rito mágico y religioso, a través de ellas se relacionaban con el mundo y daban comprensión a los fenómenos naturales. Se valían del pensamiento simbólico para dar coherencia a su existencia; y así hasta la actualidad, la elaboración de obras de arte perdura, porque necesitamos de estas formas simbólicas para organizar la realidad, y plasmar significados a los elementos y acciones que conforman nuestra existencia, los cuales de otra de otra forma serían incomprensibles. Julio Amador afina más esta idea al decir que “es precisamente todo este conjunto de sistemas simbólicos y prácticas sociales lo que entra en juego en el proceso de la comunicación humana”<sup>277</sup>. Comunicación y arte están íntimamente vinculados, por no decir amalgamados.

El ser humano no puede vivir sin comunicación, somos entes sociales, y la comunicación más que transmisión de información, es interacción; hace posible el contacto con otros individuos y el mundo, además claro está, con nosotros mismos. Es dar inteligibilidad a la existencia, que tenga un sentido. Las teorías sobre la comunicación, cada día van dejando atrás el modelo informático de Shannon y Weaver<sup>278</sup>, donde el receptor era un ente pasivo, una vasija que esperaba el arribo de mensajes para codificar. Ahora emisor y receptor se convierten en actores de un mismo nivel de acción, intercambian posiciones, no hay una posición privilegiada, comparten jerarquía ya que no se refiere a un simple feedback del mensaje sino que ambos son comunicadores, cada uno tiene igual oportunidad de enviar y recibir mensajes, la interacción junto con el diálogo son las claves. Los siguientes esquemas<sup>279</sup> servirán para clarificar esta idea:



<sup>277</sup> Julio Amador Bech (2008) *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación*. p. 21.

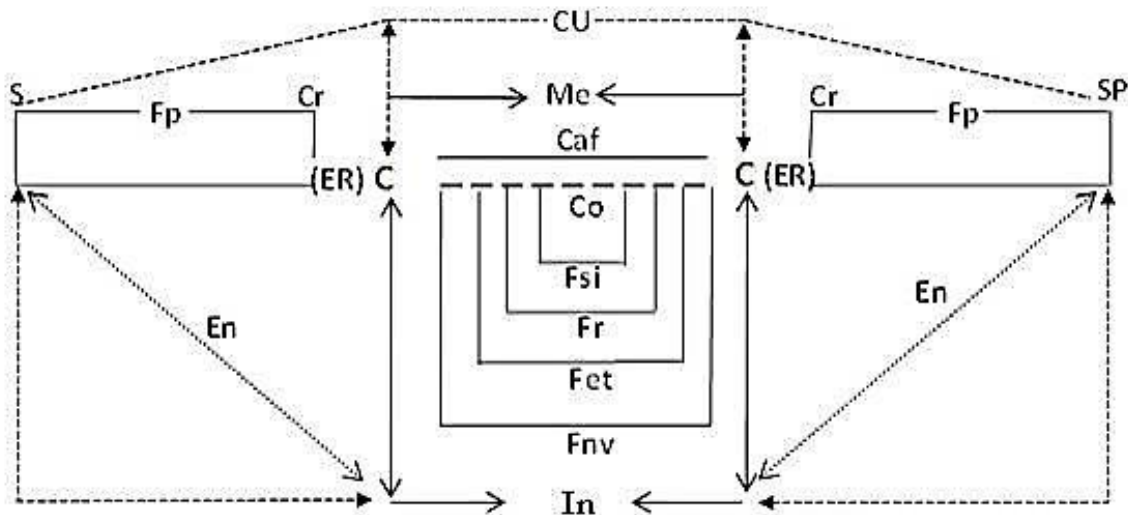
<sup>278</sup> Vid. C.E. Shannon y W. Weaver (1949) *The mathematical Theory of Communication*. University of Illinois. Chicago.

<sup>279</sup> Tomados de Guillermina Baena y Sergio Montero (2010) *Ciencias de la comunicación*. Patria. México. p. 7. Nomenclatura utilizada: E (emisor) R (receptor) C (comunicador)



El último modelo es el que más interesa, debido a su dimensión dialéctica y compleja. No hay un emisor y receptor como tal, son papeles que ambos actores comparten e intercambian. Cada uno es un comunicador, es un proceso de doble vía en el que intervienen más factores (psicológicos, kinésicos, ambientales, fisiológicos, sociales, etc.) para que el mensaje sea comprensible. Así que no es un diálogo controlado y en un ambiente claro y preciso, sino que siempre hay una urdimbre de agentes que influyen al comunicar, la transparencia es una mera ensoñación, ya que la comunicación igual que la existencia es compleja y en constante desarrollo, perfeccionado el modelo anterior quedaría de la siguiente manera –se integra la nomenclatura correspondiente para poderlo interpretar-:

- |                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| <b>C</b> = Comunicador            | <b>CU</b> = Cultura                      |
| <b>ER</b> = Emisor Receptor       | <b>Fsi</b> = Factores de situación       |
| <b>Me</b> = Mensaje               | <b>Fr</b> = Factores de relación         |
| <b>In</b> = Interpretación        | <b>Fet</b> = Factores espacio temporales |
| <b>S</b> = Significado            | <b>Fp</b> = Factores psicológicos        |
| <b>SP</b> = Significado percibido | <b>Fnv</b> = Factores no verbales        |
| <b>Co</b> = Código                | <b>Cr</b> = Conjunto referencial         |
| <b>Caf</b> = Canal físico         | <b>En</b> = Enriquecimiento              |



Es un proceso de comunicación basado en la complejidad donde -como se mencionó antes- no hay un solo emisor y receptor, sino que van intercambiando posiciones. Se pone en juego un mensaje a través de un canal físico que se utiliza como vehículo de acceso y que no es al azar, su materialidad es determinante.

El mensaje para ser entendible necesita de un código, que tiene como característica ser polisémico, debido a que está inserto en la heterogeneidad de la cultura. El código no es

lineal, se ve atravesado por una serie de condiciones como la situación, es decir el campo de acción donde se desarrolla la comunicación (si es una situación formal, informal, espontánea, etc.); también intervienen los factores no verbales (vestimenta, gestos, perfume, actitud, etc.). Los factores de relación son muy importantes: nexos de poder, identidad, roles, etc., provocan que el significado del mensaje se modifique; lo mismo con los factores espacio-temporales que lo sitúan en un contexto y lo tamizan (no es lo mismo hablar en la noche, que en un lugar público o privado). Hay que recordar que todos los factores tienen un carácter variable y cambiante.

El mensaje porta un significado que no atraviesa de forma literal el proceso, ya que el otro comunicador lo aprehende como un significado percibido<sup>280</sup>, con base en su conjunto referencial, es decir su experiencia de vida, habitus y cosmovisión. Además de factores psicológicos como procesos de recepción, estados de ánimo, imaginación, etc. Lo cual provoca un enriquecimiento del mensaje que está en continuo movimiento y transformación.

Este modelo por lo tanto se ve en una multiplicidad de planos de significado simultáneos que hacen de la comunicación un fenómeno denso y activo<sup>281</sup>. El mensaje se convierte en interpretación por parte de ambos comunicadores<sup>282</sup> y se pone en diálogo abierto e infinito, que va convirtiéndose en una espiral de significados compartidos, los cuales van nutriéndose continuamente, y atravesando diferentes épocas y contextos.

Este modelo se liga con los previamente propuestos, abarca las dimensiones: pragmática, semiótica, semántica, simbólica; y el factor histórico-cultural. No hay una rigidez en dónde

<sup>280</sup> El físico y lingüista Fernando Castaños habla al respecto, al ahondar en lo que él considera como signo discursivo: No puede haber un discurso sin una actividad mental, donde hay experiencias previas, insertas en un contexto. Al interpretar hay un sentido profundo, de tercer orden. No hay que analizar sólo la estructura, sino contextualmente; es decir, lo que antecede y el telos (intención). Se detecta lo simbólico o metafórico que comunica. Esto no es sólo para discursos orales y escritos, aplica igualmente a representaciones visuales.

Vid. <http://www.discoursecience.info/>

<sup>281</sup> Siguiendo a Castaños, hay complejidad en el sistema, se considera doble, más allá del significado y significante. El autor hace modificaciones al modelo tradicional de Saussure:  $signo = \frac{\text{significado}}{\text{significante}}$

Y propone el siguiente esquema para entender el discurso:

$$\text{signo discursivo} = \frac{\text{significante discursivo} \left( \frac{g.a.t.o}{\text{animal, felino}} \right)}{\text{misterio, femenino, divinidad, ternura}} \quad \begin{array}{l} \text{significado lingüístico (literal, canónico)} \\ \text{significado discursivo (simbólico, contextual)} \end{array}$$

Esto también aplica para imágenes u otras representaciones, las cuales siempre tienen que ser consideradas en el ámbito de lo social, con carácter dinámico y variable. Ibídem.

<sup>282</sup> Pueden ser dos comunicadores o más los que estén interactuando. Además de concebir “comunicador” no sólo como individuo, sino también como un fenómeno, forma simbólica, etc.

encajar cada dimensión, sino que van interactuando conforme se desarrolla el acto comunicativo. Ejemplo: la parte cultural siempre permea el proceso, mientras que la parte semiótica la vemos en el canal físico, en algunos de los factores, los cuales también tienen la parte histórica, además del conjunto referencial. Y lo semántico es este vínculo que siempre tenemos con nuestra realidad, lo simbólico está en el significado percibido y en los factores psicológicos.

El mensaje dentro del proceso de comunicación es una forma simbólica, (llámese lenguaje oral o escrito, imágenes, música, etc.) y entre ellas situamos a la obra de arte. El profesor emérito español Adolfo Sánchez hace una lectura del semiólogo ruso Yuri Lotman sobre su concepto de la obra de arte<sup>283</sup>, que va íntimamente relacionado con esta noción trabajada a lo largo del apartado. Para Lotman es un sistema organizado que sirve de medio de comunicación y se vale de signos. Sobre este último punto yo añadiría que más que signos, la obra de arte se constituye de constelaciones de símbolos, que van articulándose entre sí gracias a la homología diferencial y el trayecto antropológico<sup>284</sup>. Los signos son agotables, y una obra de arte nunca puede consumirse en cuanto a significado, de ahí que el símbolo sea su unidad creadora. Y respecto al modelo propuesto, se ancla con las funciones previamente descritas<sup>285</sup>, donde el papel testimonial es esta interpretación inagotable, el significado percibido de cada comunicador, que se pone en juego con todo su conjunto referencial que va dotándolo de nuevos conocimientos e integrándolo a una dinámica social.

Siguiendo con Lotman, considera que el arte es un sistema secundario, complejo y único al que pertenecen también el mito, la religión, etc., pero más que secundario es un sistema mediador que permite distinguir las diferentes dimensiones de la realidad y unir los aspectos que conforman nuestra existencia. El autor menciona que la obra de arte es inseparable de la verdad, puesto que el ser humano no está pasivamente en el mundo, lo va re-presentando y viviendo de forma creativa, Gilbert Durand habla de la pregnancia

---

<sup>283</sup> Adolfo Sánchez Vázquez (2003) *La poética de Lotman en Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. FCE. México. pp. 35-50.

<sup>284</sup> Se entiende como trayecto antropológico la conformación de significado que provoca el símbolo. Que va de las intimaciones subjetivas más personales, hasta las manifestaciones sociales e influencias del medio externo. Es un vaivén que enlaza entre lo individual y lo social. Julio Amador Bech (2011) *Seminario de Semiótica y Cultura*. UNAM. FCPyS. 27 Octubre de 2011.

<sup>285</sup> Cfr. Modelo funciones obra de arte p. 134.

simbólica<sup>286</sup>, la cual está implícita en la obra y se vincula con esta cuestión de la verdad, ya que al estar conformada de símbolos, la obra crea un mundo (similar a lo de Heidegger), es un acto objetivo de instauración de ver la realidad. Es acercarse a la verdad, a mi verdad: a partir de cómo veo el mundo soy.

Recordemos que vemos el mundo a partir de los aprioris y del conjunto referencial que siempre nos acompaña desde el nacimiento. La verdad que se presenta en la obra de arte se anexa a este conjunto de conocimientos y experiencias, hay un enriquecimiento y revitalización. Se establece una comunicabilidad, se une la intuición y la razón, el aspecto sensitivo y el lógico racional. Nuestra existencia tiene que ser la unión de estos aspectos, ya que la forma de ser en el mundo depende de la forma en que lo concebimos, y el arte es un elemento que influye notablemente gracias a su carácter cognitivo y dialógico, que para Lotman es la traducción de una realidad a otra, es a través de un modelo finito (debido a su materialidad) darle vida a un mundo infinito.

Haciendo un rápido ejercicio sobre el modelo de comunicación antes propuesto, pero teniendo como base a la obra de arte (ya sea como mensaje o comunicador), quedaría de la siguiente manera:

Comunicador	Obra de arte, autor obra de arte
Comunicador	Espectador
Mensaje	Obra de arte, tema de la obra de arte
Canal físico	Material de la obra de arte (óleo, acuarela, litografía, etc.). Imagen en algún museo, libro, medio de comunicación, etc.
Cultura	Occidental, Oriental, etc. (o dependiendo de lo que estemos estudiando puede ser más específico)
Código	Visual
Factores de situación	Desde el clima político, económico, social que rodea tanto a la obra de arte, autor y espectador
Factores no verbales	Toda la comunicación no verbal que integra la obra de arte y también al espectador: gestos, actitudes, etc.
Factores espacio temporales	Verla en un museo, en la computadora, en una postal, en un salón de clases, en un mural, etc.
Factores de relación	Si somos turistas, alumnos, asistentes a una exposición, dominamos el tema de la

<sup>286</sup> Gilbert Durand (2007) *La imaginación simbólica*. p. 70.

	obra de arte, ignoramos todo al respecto, etc.
Factores psicológicos	Si vamos deprimidos, alegres, con ciertos prejuicios, con un estado de ánimo específico que afecta la interpretación.
Conjunto referencial	Lo que conocemos al respecto de la obra de arte, y también lo que el autor o la obra de arte están conteniendo (una visión de mundo y experiencias)
Significado	Lo que la obra de arte o el autor quisieron compartir
Significado Percibido	Lo que como espectadores enriquecemos del significado Original
Interpretación	Lo que entendemos del mensaje y que va adhiriéndose a la obra de arte o autor.
Enriquecimiento	La espiral de significado que va creciendo con cada interpretación

Se observa, al terminar de completar el modelo, que la obra de arte es un proceso de comunicación, donde la interacción es crucial; además del testimonio que va enriqueciéndose con cada interpretación por parte de los espectadores.

Es pertinente aclarar, que aunque pareciera una contradicción del modelo nivelar el poderío del espectador y el de la obra de arte (como mensaje); lo que se busca es una conciliación, donde se observe como un vaivén entre ambos elementos, ya que la comunicación es un fenómeno complejo, no hay una jerarquía mayor o menor. Hay reciprocidad entre los participantes. Las funciones en el acto comunicativo son simultáneas<sup>287</sup>.

Hay que añadir que la comunicación sirve para diversos fines: políticos, económicos, entretenimiento, educativos, etc. Igual que una obra, la cual puede ubicarse en diferentes contextos y momentos. Lotman lo ve como una polifuncionalidad, donde la obra se sujeta a un sistema determinado pero también tiene la tendencia de transgredirlo. El arte se mueve en diferentes niveles de la realidad. Es una parte dinámica de la cultura que no se acota a un círculo específico pues comunica, y la comunicación está presente en todos los ámbitos de la existencia.

---

<sup>287</sup> De ahí la necesidad de poner autores que apoyen ambas posturas y buscar una conciliación entre sus respectivas ideas. Cfr. apartado 2.1 y 2.2. pp. 125-169.

Así pues la obra de arte es un medio de comunicación y expresión de significados, o más específicamente un sistema cultural, que de acuerdo a Clifford Geertz<sup>288</sup> es una práctica social que se sitúa en los diferentes patrones de vida. Cada sociedad valora y da sentido diferente a estas prácticas. Lo cual reitera que estudiar la obra de arte es de forma local, no hay universalidades, sino que el contexto le da sentido; el factor social no está en relación exterior o como simple referencia, sino que es parte constitutiva y ontológica de la obra. El artista crea acorde a su forma de ver y vivir la vida, al igual que el espectador: “las obras de arte son mecanismos complejos para definir las relaciones, sostener las normas y fortalecer los valores sociales [...] materializan un modo de experiencia y subrayan una actitud [...] ante el mundo [...] para que los hombres puedan escudriñar en él”<sup>289</sup>. Se va más allá de lo meramente ilustrativo, se reflejan concepciones fundamentales de la vida personal y colectiva.

La comunicación en la obra de arte es parte de su esencia, al igual que la dimensión estética y espiritual, es un todo conformado por varios niveles: “no es sólo formal o decorativa, sino también simbólica y comunicativa, permitiendo fijar la identidad del individuo y su adscripción al grupo”<sup>290</sup>. Son creaciones que hacen tangible una realidad, que se transforma en conocimiento y está basada en una experiencia de vida específica. Hay un contexto que siempre la acompaña, además de una revitalización infinita de su significado.

Es una praxis cultural y multifuncional que nos brinda diversas gratificaciones, una de las más importantes: El organizar nuestro mundo con base en el uso que le demos a la obra, que puede ir de lo mero decorativo hasta un uso profundo y religioso: “una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura”<sup>291</sup>. Con la creación artística le damos voz a los pensamientos, dejamos que la imaginación tenga una vía de expresión; esto no debe confundirse con que el arte es mera subjetividad o sentimiento. Es una fusión de la razón y lo emotivo. Integra los elementos de nuestro espíritu con la materialidad del mundo. La obra de arte permite que podamos aprehender el mundo, mostrárselos a otros e identificarnos en él. Si queremos saber del desarrollo de la humanidad (no sólo en la

---

<sup>288</sup> Clifford Geertz (1994) *Conocimiento Local*. Paidós. España. pp. 117-146.

<sup>289</sup> *Ibidem*. pp. 122-123

<sup>290</sup> José Jiménez. *Las raíces del arte: el arte etnológico* en Juan Antonio Ramírez (1996) *Historia del arte I. El mundo antiguo*. Alianza. Madrid. p. 66.

<sup>291</sup> *Ibidem*. p. 133.

cuestión histórica) hay que echar un vistazo a su producción artística. Recordemos lo que decía Meyer Schapiro acerca del estilo, que consideraba: "Un medio de comunicación [...] no sólo un sistema de recursos para transmitir un mensaje preciso mediante la representación o la simbolización de objetos y acciones, sino también totalidad cualitativa capaz de sugerir connotaciones difusas así como de intensificar las emociones intrínsecas o asociadas"<sup>292</sup>.

Todos los elementos de una obra de arte comunican: su forma, tema, estilo, creador, ubicación, etc. Y es tarea del espectador irlos re-construyendo. Paul Ricoeur<sup>293</sup> atinadamente postuló que vivimos en la oscilación entre un universo físico y uno simbólico, se forma un entramado entre ambos que se conforma de mediaciones que va produciendo el ser humano (como la obra de arte) y es así, con estas manifestaciones simbólicas que podemos adaptarnos y comunicarnos con estos niveles de realidad.

El acto de comunicación en la obra de arte es posible gracias al significado. La obra es vehículo de significado, basado en un conjunto referencial, además de que por sí misma tiene uno de carácter exclusivo y original. A su vez, al insertarse en el proceso social transforma una comunidad de significados, ya sea de forma colectiva o individual: "la contemplación del arte en tanto fenómeno vivo nos lleva a la comunicación"<sup>294</sup>. Es decir, a la reconfiguración y construcción del conocimiento, de nuestro estar en el mundo.

Aquí se inserta un punto vital: la función del espectador, que no es displicente o neutral, es la pieza clave para poner en movimiento la experiencia comunicativa dentro de la obra de arte. A través de su interpretación permite que los significados fluyan, que los símbolos se pongan en marcha y que haya un crecimiento del sentido. Además que convierte a la obra en una pieza movable y adaptable a la situación cultural. Un ejemplo: algunas pinturas las personas las adaptan a su transcurrir cotidiano, las envuelven con su significado y hacen que tengan nuevos horizontes de comprensión. Ya lo decía Coomaraswamy "el arte es [...] comunicativo; tiene la finalidad de informar al espectador, quien, no obstante, sólo puede recibir de él la forma que primero existió como arte en el

---

<sup>292</sup> Meyer Schapiro (1962) *Estilo* en Antropología actual. Libros básicos. Buenos Aires. p. 51.

<sup>293</sup> Paul Ricoeur (1999) *Historia y Narratividad*. Paidós. España. pp. 41-57.

<sup>294</sup> Andrea Gallardo Ocampo (2011) *El inconveniente de disociar la comunicación del arte*. Ponencia presentada en 1er coloquio "Horizontes de interpretación. La hermenéutica y las ciencias humanas" celebrado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM el 26 de Septiembre de 2011.

artista mediante un acto intelectualmente contemplativo”<sup>295</sup>. Estar frente a una obra de arte es un acto hermenéutico: Se requiere interpretar aquello que se observa, enfrentarse a los significados (tanto de la obra como los que vamos proyectando) y hacer una reconfiguración.

La pintora mexicana *Frida Kahlo* y su producción artística han trascendido fronteras y se ha vuelto todo un fenómeno comercial y de entretenimiento: películas, canciones, exposiciones, ropa, juguetes, bebidas, etc., son parte de esta resignificación y apropiación cultural. El contenido de una obra es una materia prima (que no está en blanco sino que contiene ya cierto contexto y referencias) que espera ser moldeada por un intérprete. Una obra adormece hasta el momento que un espectador la contempla y se inserta en el acto comunicativo.

El espectador pone en acción a la obra de arte, hace que comunique (ya que por sí sola es imposible), se necesita de alguien que ponga en juego los significados (tanto del autor, de la obra y de él mismo), que permita la confrontación de horizontes y le otorgue un papel de acuerdo al momento o expectativas: “El arte es capaz de comunicar si se le entiende como algo más allá de un mero medio y se comprende que también emite un mensaje que es develado por el espectador, por todo aquel que contempla la obra, ya que es precisamente éste el que pone en movimiento el significado y trasciende la intención consciente del artista”<sup>296</sup>.

La responsabilidad del espectador es enorme, él es quien decide la restauración de la obra, quien la extrae de su contexto y la incorpora en otro, en otras palabras la legitima y completa su significado. No toma el control total, ya que al entrar en contacto con la obra de arte, ella lo absorbe y abre todo su mundo, deja de ser un objeto para ser sujeto, y entonces se presenta el diálogo, todo el proceso comunicativo como expresión de interacción y reciprocidad, como decía el escritor inglés Oscar Wilde “en realidad el arte no refleja la vida, sino al espectador”. Las obras de arte influyen y modifican nuestra representación del mundo, son agentes de transformación de sentido que permean nuestra existencia.

---

<sup>295</sup> A.K. Coomaraswamy (1983) op. cit. p. 24.

<sup>296</sup> *Ibidem*.



Entrar en contacto con una obra de arte es ponerse en comunicación con diferentes dimensiones de la realidad: permite que visiones de mundo se hallen, que pasado y presente converjan, además de ubicarnos ontológicamente, nos pone en diálogo con planos de carácter sagrado y espiritual. Es una experiencia holística. Uno de los postulados de la Escuela de Constanza decía que en el arte hay una relación circular entre productor, obra y lector; además de alejarse de la idea de una destitución del sentido universal del contenido y acercarse a la polisemia gracias al papel activo del público que valida con su lectura el significado.

Es el espectador quien indaga en el mapa simbólico de la obra, quien lo va descodificando y situando en nuevas perspectivas. Es ir armando –en palabras de Maurizio Vitta- todo un sistema de imágenes<sup>297</sup>, o más preciso de referencias y símbolos que nos permiten mirar al mundo, a nosotros mismos y a los demás. La obra de arte realiza un intercambio: se nutre de la cultura, pero también la alimenta y conforma; es una apropiación simultánea.

Lo que entonces nos lleva al modelo de comunicación propuesto al inicio de este apartado, donde no hay emisor o receptor, sino comunicadores que intercalan sus funciones. Trasladando esto al campo del arte, los comunicadores son: el autor, la obra y el espectador. Pero con el detalle que el autor puede –de acuerdo a la circunstancia- pasar a ser parte referencial de la obra y entonces darse el diálogo nada más entre espectador y obra, ser ellos exclusivamente quienes produzcan los significados. Barthes ya lo decía con su teoría de la muerte del autor<sup>298</sup>, donde éste pasa a ser un espectador más, y la obra cobra una autonomía respecto a su creador. Ya sea que la obra funja como sujeto o medio, al estar ante un espectador se produce un encuentro de dos –o más- puntos de vista, hay una negociación, es decir una empatía y por lo tanto surge comunicación.

La contemplación es un acto de re-creación, la obra es una fuente cognitiva donde el espectador descubre más de sí mismo y del otro, le permite a través de su mirada poner en marcha el aparato de su imaginación y erigir nuevas perspectivas. Contemplar es una experiencia productiva, donde la obra original queda supeditada a lo que el espectador va

---

<sup>297</sup> Vid. Maurizio Vitta (2003) *El sistema de las imágenes*. Paidós. España. 364 pp.

<sup>298</sup> Roland Barthes (1987). *El susurro del lenguaje*. pp. 65-71

agregando o formando, en cada mirada la obra crece y se reconstituye, en otras palabras vamos alterando la realidad.

La obra comunica porque es un encuentro de experiencias, esto remite -nuevamente- a la triple mimesis de Ricoeur, se funden autor, obra y espectador, con su respectivo contexto sociohistórico, y en cada mimesis hay un despliegue de mundo, un proceso de comunicación que va revelando y ampliando significados. Se ponen en relación diferentes ópticas que van encontrando correspondencias: La obra de arte funda mundo lo cual se ve influenciado por el mundo de su autor y de ahí se enriquece con el mundo del espectador, el cual también se reconstituye. Es una completa interacción.

Esto se asemeja a lo que Jauss propone como las tres categorías de la función comunicativa en la experiencia estética: *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*<sup>299</sup>. La primera (*poiesis*) es la conciencia productiva, se relaciona con el autor y el placer que representa quitarle su extrañeza al mundo a través de una creación, luego viene la *aisthesis*, que es la conciencia receptiva del ver reconociendo (interno) y del reconocer viendo (externo), por último la *catarsis* que tiene un carácter práctico-comunicativo y es la libertad del observador para trasladar el significado a donde más le convenga. Cada una de las funciones tiene independencia entre sí, pero a la vez establecen una relación de causas.

A través de los conceptos de mimesis de Ricoeur o de experiencia estética de Jauss; podemos postular que la obra de arte está inserta en la comunicación, en un proceso de interpretación del mundo, donde autor y espectador van utilizando a la obra como punto de partida para su experiencia de vida. Es una espiral de conocimiento inagotable donde van enriqueciéndose los respectivos mundos y concepciones de realidad. Es una forma de relación con la existencia, de comunicarse entre los diferentes planos de vida. La obra de arte se conforma de una serie de transposiciones, es decir, de capas de significado que se van adhiriendo en cada interpretación. Ya desde el momento de su creación es simbólica, y cabe recordar que un símbolo es inagotable.

La experiencia comunicativa al acercarnos a una obra de arte es un saber para la acción, una práctica individual y colectiva a la vez que va determinando conductas, las cuales nos dan una actitud ante el mundo. En una pintura hay expresión de lo que nos rodea, pero no

---

<sup>299</sup> H.R. Jauss (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. pp. 75-78.

como mero reflejo sino como un símbolo que encierra significados profundos, es una interpretación inagotable de lo que es la vida o cierto aspecto de ella. Además de una respuesta a nuestra condición ontológica: la temporalidad.

Ya bien decían Ricoeur y Dilthey<sup>300</sup> acerca de esta determinación de la vida humana: estamos regidos por la cuestión del tiempo, por lo tanto necesitamos ir dando coherencia a nuestro andar, para esto se auxilia de estructuras de comprensión como el lenguaje, el mito o en este caso la obra de arte; los cuales articulan nuestras vivencias y condición temporal. Como bien dice la frase del escritor estadounidense Elbert Hubbard: “el arte no es una cosa sino un camino”.

Y es que no se puede hablar de arte sin comunicación. El ser humano no puede existir sin interpretar, sin comprender el mundo que le rodea y para esto se vale de creaciones como la obra de arte, que encierran toda su cosmovisión, expectativas e inquietudes. Y es así como se comunica no sólo con su comunidad o consigo mismo, sino también con todo el entorno complejo de su existencia, tanto a nivel físico como psicológico. Bien decía Omar Calabrese<sup>301</sup>, el arte está inserto en la cultura, por lo tanto es considerado como un fenómeno de comunicación, ya que todo lo cultural es considerado como proceso de significación, tiene como función comunicar y ser portadores de sentido.

De que la obra de arte comunica no hay duda alguna, ¿qué es lo que comunica? Y ¿cómo o con qué fin comunica? Son asuntos diferentes y que deben ser abordados en otra investigación, lo importante es que se ha establecido su importancia como creación, como mediador y vehículo de significado. No es al azar que Nietzsche<sup>302</sup> consideraba el arte como una actividad fundamental de la vida humana, como una estimulación que nos acompaña invariablemente, en donde nos reinventamos y relacionamos con el entorno: “la obra de arte y el individuo son una repetición del proceso primordial de donde se formó el mundo, en cierto modo, una cresta de la ola en la ola”<sup>303</sup>. En cada obra se repite el mundo, pero no de forma pasiva, sino con una multiplicidad de valores y dimensiones. Una obra permite que el ser humano se sublime, a él y su realidad.

---

<sup>300</sup> Vid. Paul Ricoeur (2000) *Tiempo y Narración I*. pp.113-161. Wilhem Dilthey (1978) *El mundo histórico*. Pp. 216-221.

<sup>301</sup> Omar Calabrese (1987) *Los lenguajes del arte*. Paidós. España. 273 pp.

<sup>302</sup> Friedrich Nietzsche (2007) *Estética y teoría de las artes*. Tecnos. Madrid. pp. 22-27.

<sup>303</sup> *Ibidem*. p. 56.

## Conclusión

---

Para cerrar este capítulo podemos concluir que la obra de arte es una forma simbólica que nos permite interactuar con la realidad, trae al presente un mundo encerrado en otro, y como espectadores participamos de él con nuestro mundo, y lo transformamos, además de auto-reconocernos. La obra construye existencia, lo cual es comunicación, ya que no sólo transmite significados sino que remueve aspectos profundos del ser y de nuestra vida cotidiana. Se comunica para comprender, esto a través de numerosas interfaces, una de ellas la obra de arte, la cual “completa el mundo incompleto, tanto al plantear futuras experiencias como al conservar las pasadas, que se perderían para la humanidad sino fuera por la literatura y el arte que las explican y convierten en monumentos”<sup>304</sup>.

La obra de arte es un concepto abierto que no puede llegar a definirse por completo. ¿La razón? Es un proceso vivo, que comunica, que deja un testimonio y simboliza, por lo tanto está inserto en la complejidad de la vida humana y esto provoca que vaya replanteándose y adquiriendo nuevas perspectivas se construye expandiendo perpetuamente su durabilidad. Es una experiencia que siempre cambia y no podrá dejar de hacerlo, su centro de referencia nunca es el mismo, va al ritmo vertiginoso de la cultura.

Pero también es un testimonio viviente, se convierte en historia, en contexto y referencia, no sólo de una época, sino de toda una cosmovisión; en el que confluyen diversos niveles de realidad, que van desde los más espirituales hasta los cotidianos. Una obra está encerrada en la diversidad, y si a primera instancia pareciera saturada de valores estéticos, al profundizar en su estructura se observa que es una entidad densa y en movimiento, tal y cual es el ser humano, el cual crea la obra, la experimenta y expresa a partir de ella su existencia.

Con la obra de arte, se plasma a través de formas perceptibles y reconocibles, un extracto de cultura: Es evidencia de una sociedad, de un autor, de una idea. Los significados originales pasan de un blanco y negro a un abanico de matices de colores que brindan las diferentes interpretaciones que hacen los espectadores a través del tiempo. Busca configurar y evocar lo ausente. Tiene un poder simbólico enorme; donde todo lo

---

<sup>304</sup> H.R. Jauss (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. p. 40.

representado tiene un significado profundo que se va enriqueciendo al estar frente a cada espectador. Somos piezas claves para su existencia y revitalización.

Interpretarla requiere de una reconstrucción del horizonte de pensamiento de la obra, de su creador. Pero siempre siendo consciente del horizonte epistémico personal. La obra está integrada a dimensiones temporales e históricas ineludibles. De ahí que pueda ser testimonial y comunicativa. Que nos hable de un mundo, el cual trasciende gracias a nuestra interpretación. Perdura en el tiempo y la memoria. Es un testimonio que se hace comprensible gracias a la experiencia que tiene cada espectador.

## Fuentes

---

### BIBLIOGRÁFICAS

- AMADOR Julio Bech (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. UNAM. México. 242 pp.
- ARISTÓTELES (1979) *Poética*. Ed. Aguilar. Madrid. 160 pp.
- BAENA Guillermina y Sergio Montero (2010) *Ciencias de la comunicación*. Patria. México. 210 pp.
- BANFI Antonio (1967) *Filosofía del arte*. ICAIC. La Habana. 400 pp.
- BARTHES Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona. 357 pp.
- BASTIDE Roger (2006) *Arte y Sociedad*. FCE. México. 255 pp.
- BATAILLE George (2005). *El erotismo*. Tusquets. México. 289 pp.
- BENSE Max (1954) *Estética*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- BOZAL Valeriano (ed) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Visor. Madrid. 382 pp.
- CALABRESE Omar (1987) *El lenguaje del arte*. Paidós. España. 279 pp.
- CAZENEUVE Jean (1971) *Sociología del rito*. Amorrortu. Buenos Aires.
- CIRLOT Juan Eduardo (1969) *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid.
- COLLINGWOOD G. Robin (1985) *Los principios del arte*. FCE. México. 316 pp.
- COOMARASWAMY A.K. (1983) Sobre la doctrina tradicional del arte. Ediciones de la Tradición Unánime. Barcelona. 54 pp.
- DALLAL Alberto (1990) *El aura del cuerpo*. UNAM. México. 158 pp.
- DALLAL Alberto (1993) *La danza contra la muerte*. UNAM. Instituto de Investigaciones estéticas. México. 367 pp.
- DILTHEY Wilhelm (1978) *El mundo histórico*. FCE. México. 430 pp.
- DILTHEY Wilhelm (1978) *Psicología y teoría del conocimiento*. FCE. México. 419 pp.
- DILTHEY Wilhelm (1990) *Teoría de las concepciones del mundo*. Alianza Editorial. México. 149 pp.
- DIONISIO Mario (1972) *Introducción a la pintura*. Alianza Editorial. Madrid. 199 pp.
- DURAND Gilbert (2007) *La imaginación simbólica*. Amorrortu. Buenos Aires. 147 pp.
- DUVIGNAUD Jean (1997) *El juego del juego*. FCE. México. 160 pp.
- ECO Umberto (2010) *La historia de la belleza*. DeBolsillo. China. 438 pp.
- EISNER Elliot (1995) *Educación la visión artística*. Paidós. Barcelona.
- GADAMER Hans George. (1977). *Verdad y método*. Tomo 1. Sígueme. Salamanca. 687 pp.
- GEERTZ Clifford (1994) *Conocimiento Local*. Paidós. Barcelona. 297 pp.

- GEERTZ Clifford (1997) *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.
- GOMBRICH H. Ernst (1990) *Historia del Arte*. Alianza Editorial. Madrid. 547 pp.
- GONZÁLEZ Valerio María Antonia (2005). *El arte develado*. Herder. México. 120 pp.
- GOODMAN Nelson (1976) *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona. 279 pp.
- GOODMAN Nelson (1990) *Maneras de hacer mundo*. Visor. Madrid.
- HEGEL George W.F. (1946) *De lo bello y sus formas*. Espasa-Calpe. Buenos Aires.
- HEIDEGGER Martin (1997). *Arte y poesía*. FCE. México. 148 pp.
- JAUSS H.R. (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus. Madrid
- JAUSS H.R. (1992) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona. 95 pp.
- JIMÉNEZ V. Carlos Alberto (1997) *La lúdica como experiencia cultural*. Magisterio. Bogotá. 125 pp.
- JUNG Carl Gustav (1992) *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt. Barcelona. 334 pp.
- KANDINSKY Vassily (1992) *De lo espiritual en el arte*. Premiá. México. 132 pp.
- KANT Emmanuel (1951) *Crítica del juicio*. El Ateneo. Buenos Aires.
- KOGAN Jacobo (1965) *El lenguaje del arte*. Paidos. 1965. Buenos Aires. 220 pp.
- LANGER K. Susanne (1966) *Los problemas del arte*. Infinito. Buenos Aires.
- LEFEBVRE Henri (1953) *Contribution a l'esthétique*. Paris. Editions sociales
- PIAGET Jean (1975) *La formación del símbolo en el niño*. FCE: México. 401 pp.
- PLATÓN (1990). *La República*. Libro X. Espasa-Calpe. México. 303 pp.
- PROUST Marcel (1949) *Lettres de Marcel roust ibesco*. Laussane. New York
- RAMÍREZ Juan Antonio (1996) *Historia del arte I. El mundo antiguo*. Alianza. Madrid. 428 pp.
- READ Herbert (1957) *Imagen e idea*. FCE. México. 245 pp.
- READ Herbert (1973) *Arte y sociedad*. 2ª edición. Península. Barcelona. 215 pp.
- READ Herbert (1973) *Educación por el arte*. Paidos. Buenos Aires. 298 pp.
- RICOEUR Paul (1999). *Historia y Narratividad*. Paidós. Barcelona. 230 pp.
- RICOEUR Paul (2000) *Tiempo y Narración I*. Siglo XXI. México. 371 pp.
- SÁNCHEZ Vázquez Adolfo (2003) *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. FCE. México. 292 pp.
- SCHAPIRO Meyer (1962) *Estilo en Antropología actual*. Libros básicos. Buenos Aires. pp.7-72.
- SHANNON C.E. y WEAVER W. (1949) *The mathematical Theory of Communication*. University of Illinois. Chicago
- TATARKIEWICZ Wladyslaw (2002) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Madrid.
- THUILLER Jacques (2008) *Teoría General de la Historia del Arte*. FCE. México. 126 pp.
- VASILACHIS de Gialdino Irene (2006) *Estrategias de investigación Cualitativa*. Gedisa. España. 277 pp.
- VITTA Maurizio (2003). *El sistema de las imágenes*. Paidós. Barcelona. 364 pp.
- WINICOTT W. Donald (1979) *Realidad y juego*. Gedisa. Buenos Aires.

#### HEMEROGRÁFICAS

- GARCÍA Ponce Juan (2011). *De la pintura en Algarabía*. Octubre 2011. Año XI. No. 85. Pp. 26-31.
- AMADOR Bech Julio (2008) *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación* en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. FCPyS. UNAM. México. Año L. No. 203. Mayo-Agosto 2008. Pp. 13-52.

#### WEB

- URANGA Ángel. *L'origine Du Monde de Courbet* en [www.temakel.com/pintomundocoubert.htm](http://www.temakel.com/pintomundocoubert.htm)
- COTTER Holland. *Landscape of Eros, Through the Peephole*. 27 de Agosto de 2009. The New York Times en [www.nytimes.com/2009/08/28/arts/design/28duchamp.html?pagewanted=1](http://www.nytimes.com/2009/08/28/arts/design/28duchamp.html?pagewanted=1)
- SABATO Ernesto. *Influencias en el arte*. Entrevista publicada por Alicia Losada el 3 de Octubre 2008 en <http://ernestosabato.bligoo.com/content/view/290818/INFLUENCIAS-EN-EL-ARTE.html>
- CASTAÑOS Fernando. *Ciencia del discurso*. <http://www.discoursecience.info/>

## **TESIS**

- AGUILAR Campos Citlaly (2009). *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de Sexo)*. Tesis Maestría (Maestría en Comunicación). UNAM-FCPyS. 275 pp.

## **PONENCIA**

- GALLARDO Ocampo Andrea (2011) *El inconveniente de disociar la comunicación del arte*. Ponencia presentada en 1er coloquio "Horizontes de interpretación. La hermenéutica y las ciencias humanas" celebrado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM el 26 de Septiembre de 2011.

## **FUENTES VIVAS**

- AMADOR Bech Julio (2011) Seminario de Semiótica y Cultura. UNAM. FCPyS. 20 Octubre de 2011.
- SÁNCHEZ Naty (2011) Sesión en Curso Lo femenino en el arte. Instalaciones Fundación Sophia México. 17 de Mayo de 2011.

# Capítulo 3

## El papel testimonial de la obra de arte: Un recorrido erótico contemporáneo

---

Nada es menos real que el realismo. Los detalles son desconcertantes. Sólo por medio de la elección, la omisión y la acentuación, avanzaremos hacia el verdadero significado de las cosas

**Georgia O'Keefe**

Gracias a la elaboración del marco conceptual en los dos capítulos previos, se ha destacado el papel de la obra de arte como proceso comunicativo, como un ente vivo y complejo que se mueve a través del tiempo y une diferentes niveles de realidad. Lo cual orienta hacia otro rasgo fundamental: Es un testimonio, en el cual convergen diferentes tradiciones, que se ponen en movimiento gracias a la interpretación que se hace al estar como espectadores frente a la obra. Recordemos que una obra de arte siempre está inmersa en determinados parámetros y códigos colectivos, y que no se trabaja al margen de ellos, sino en una conjunción, donde también se funden la creatividad e imaginación del autor. Por lo tanto, en la obra podemos encontrar el eco del pasado pero actualizado con el presente.

Por ejemplo: En la serie de pinturas llamada *Abu Ghraib*, del artista colombiano Fernando Botero hay un testimonio personal de lo que fue el abuso en una cárcel iraquí por parte de soldados norteamericanos a prisioneros, en el año 2004. Utiliza la obra como una acusación, crea un testimonio particular de un episodio, que el pintor considera, no debe ser olvidado. No es una reproducción fidedigna de lo ocurrido en ese lugar, sino que es una re-interpretación, basada en lo observado a través de las imágenes que medios mundiales (televisión, internet, periódicos, etc.) difundieron sobre ese acto de violencia. Esto no lo demerita, sino al contrario, enriquece la situación con su punto de vista. Botero resalta - a



El pintor colombiano, Fernando Botero, junto a una de las obras, de su serie *Abu Ghraib* (2005)



través de su técnica y de estrategias formales de la composición: color, tamaño, tono, etc.- que lo representado fue un hecho salvaje realizado por una “sociedad culta”, con un conocimiento de causa; y de ahí la necesidad de plasmarlo y preservarlo: “el arte no tiene poder para producir cambios sociales o políticos. Tiene el poder de perpetuar en el tiempo la memoria de un episodio. El artista sirve como testimonio que perdura en el tiempo, y en la memoria colectiva”<sup>305</sup>. A mi parecer yo difiero con las primeras líneas, ya que una obra de arte sí puede ser un agente que incida activamente en la sociedad. Provoca una llamada de atención hacia ciertos temas o acontecimientos, lo cual lleva a acciones concretas.

Lo enriquecedor de la cita de Botero, es la afirmación de que el arte participa a través de la denuncia; y ésta es la clave del presente capítulo: El papel que tiene la obra de arte como testimonio, en el cual convergen diferentes elementos, siendo el más importante el factor del contexto sociohistórico. No podemos despegarnos de nuestra condición temporal, de lo que nos rodea como individuos, como parte de un grupo, de una sociedad, de una visión del mundo. A través de la obra proyectamos nuestras categorías, pero al mismo tiempo también nos encontramos con otra realidad, con una voz que resuena con un eco de diferentes tiempos y épocas. En el arte se va dando sentido al mundo.

El objetivo principal de esta tercera parte, es destacar el papel testimonial de la obra de arte. En específico, describir el contexto sociohistórico que rodea a los tres autores que conforman el corpus, y tratar de hacer una recreación de su universo simbólico. Y por ende, en el siguiente capítulo, abordar la interpretación –con base en categorías previamente seleccionadas- de las obras de cada artista. Recordemos que para entender la realidad, hay que comprender el horizonte histórico que la antecede. Debido a que la cultura es un entramado de significaciones<sup>306</sup>, y hay costumbres, hábitos, modos de comprensión que van cambiando históricamente. La vida del ser humano y su manera de relacionarse con el mundo se renueva y modifica constantemente.

La obra de arte (al igual que otras formas simbólicas) recoge lo que no percibimos de forma inmediata, y enriquece nuestro conocimiento, teje la historia que nos va definiendo

---

<sup>305</sup> Fernando Botero (2012). *Exposición Fernando Botero: una celebración*. Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. Sala Abu Ghraib.

<sup>306</sup> Vid. Ernst Cassirer (2009) *Antropología filosófica*. FCE. México. 335 pp.

y ubicando en el mundo, Dilthey la considera como: “Una interacción de individuos. Esta interacción no sería posible sin que [...] no se dieran ciertas comunidades que son los soportes de los sistemas culturales –ciencia, arte, religión, economía, etc.- y de las organizaciones exteriores –familia, asociaciones diversas, estado, etc.-”<sup>307</sup>. La historia es un proceso activo, que va replanteándose continuamente, y que toma forma y significado en cada cultura.

Es por eso que para abrir el capítulo, se abordará el concepto de historicidad, el cual permitirá desarrollar la importancia que tiene la temporalidad en la existencia del ser humano: Nos movemos en tramas de tiempo, somos seres perecederos que vamos desarrollándonos en la acción. Además de que estamos en constante mediación con la realidad: Necesitamos de formas simbólicas para afirmarnos, dar sentido a lo que nos rodea y, al mismo tiempo, relacionarnos con los demás. No podemos existir sin interpretar, sin dar un significado al mundo. Nos valemos de una serie de referentes para analizar lo que acontece; pero también vamos adquiriendo conocimiento de esas fuentes. Se desarrollarán conceptos como la fusión de horizontes y los prejuicios. Los autores que servirán de brújula son: Gadamer, Ricoeur y Dilthey.

En el posterior apartado, se profundizará en la corriente del realismo dentro del arte contemporáneo. ¿La razón? Es el estilo que siguen los tres artistas del corpus. Se tratará de llegar a una definición, sus principales premisas y representantes, además de la situación histórica que rodeó su aparición. Hablar de esta tendencia artística es muy importante, ya que es la referencia crucial para adentrarnos en lo que es el universo simbólico de cada artista, ir de lo general hacia lo particular<sup>308</sup>. Se observará el realismo como una imitación autónoma y dinámica –no como reproducción pasiva- en la que converge una elección; y se transforma en un testimonio acotado, basado en aprioris y un contexto. Es todo un proceso de comunicación lleno de complejidad. Los autores principales son: Kerstin Stremmel y Francisco Calvo.

---

<sup>307</sup> Wilhelm Dilthey (1944) *El mundo histórico*. p. XX.

<sup>308</sup> Recordemos que hablar de la forma es vital para comprender el contenido. Ya que la técnica utilizada en las obras nos habla directamente de todo un proceso, de un trasfondo histórico-cultural. La forma viene acompañada de una concepción de mundo, de cómo se percibe determinado extracto de realidad.

Dentro del tercer apartado se tocará la especificidad de la obra de arte seleccionada: el erotismo. Se comenzará con la definición eje del tema, y se argumentará tal elección. El siguiente paso será desglosar la presencia de lo erótico en el arte contemporáneo occidental, dentro del siglo XX y XXI. Será un breve y general –pero no incompleto– bosquejo de la evolución del erotismo en el rubro de las representaciones visuales. Se busca observar el abanico de diversidad sobre este contenido, y la manera en que ha sido percibido a lo largo del periodo de tiempo seleccionado. La sociedad es dinámica; al igual que sus manifestaciones culturales. El objetivo principal es adentrarse en la trama de interpretaciones sobre el erotismo, las referencias que se manejan; por ejemplo el predominio del cuerpo femenino y la manera en que el varón se ha ido introduciendo poco a poco y ganando presencia como símbolo erótico. Es buscar la redundancia simbólica, y también desplegar cómo hay una resemantización: En cada representación se otorgan nuevos significados. Es un recorrido histórico que permitirá comprender de una manera más amplia y completa la vida de cada autor; y en el siguiente capítulo la interpretación del corpus. Es ubicar al lector en el horizonte epistemológico de la temática de la obra. Algunos autores que servirán de eje son: Stefano Zuffi y Pippa Hurd.

Por último, se llegará al testimonio viviente de los artistas seleccionados: Balthus, Freud y Yuskavage. Se pretende más que una biografía, tejer el universo simbólico e histórico que los rodeó a cada uno. Hacer una re-creación de las situaciones más representativas de cada uno de ellos. Y las que, a mi consideración, influyeron directa o indirectamente en la producción de sus obras. Es hacer una reconstrucción de su conjunto referencial, de su entorno característico. A través de este marco sociohistórico se llegará a conocer con más profundidad la vida de estos autores. Hay que recordar que el contexto es inseparable de la creación y de la estructura de una representación. Entrevistas realizadas, biografías escritas y textos especializados sobre el artista en cuestión; serán las fuentes para documentar este apartado.

A lo largo de todo el capítulo se busca construir un horizonte de inteligibilidad que permita llegar al análisis e interpretación de cada obra de arte seleccionada<sup>309</sup>. Es hacer una escenificación histórica, cultural y social del entorno que envuelve a cada autor. Poner en

---

<sup>309</sup> En el modelo de la página 77 se describió que el factor histórico-cultural articula el modelo de análisis del corpus, y por ende también la investigación. Es indispensable su conocimiento y desarrollo de esta esfera para así lograr una adecuada comprensión del significado.

tensión las diferencias (los conceptos siempre están expuestos al cambio) y también –si es que las hay- las coincidencias (por ejemplo, que los tres pintores pertenecen a la misma tendencia artística).

### **3.1. Importancia de la historicidad en la interpretación**

---

Los seres humanos sólo podemos vivir interpretando, tenemos un papel activo que va determinando la cultura y, sobre todo, la realidad. Toda interpretación supone un conjunto de saberes que están antes y durante la interpretación. Y estas formas de pensamiento, a su vez, están inmersas en un proceso de comprensión que necesita de un contexto sociohistórico<sup>310</sup>. El cual indirectamente influye en la adquisición de significados.

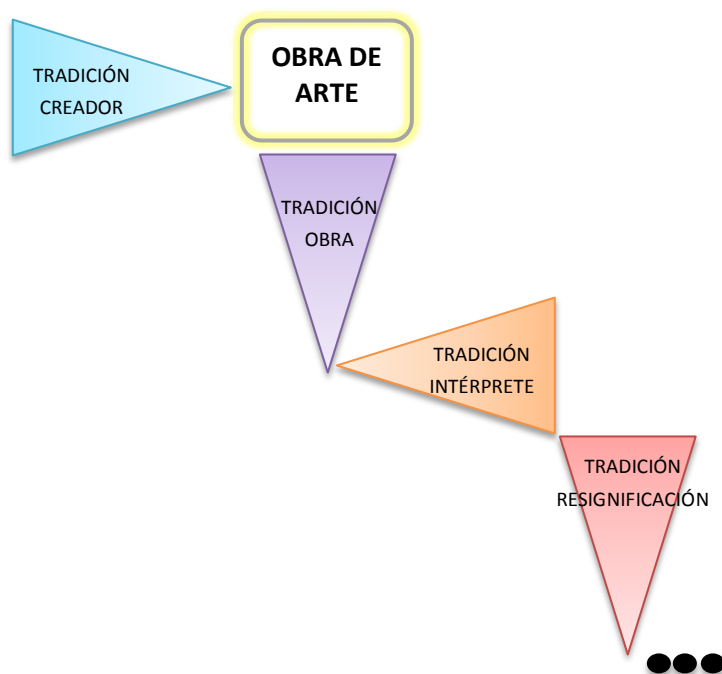
Recordemos que nuestro conocimiento se construye a partir de las formas simbólicas a través de las cuales nos relacionamos con la realidad, con los otros y con nosotros mismos. Estas formas (incluida la obra de arte) parten de tradiciones específicas que

---

<sup>310</sup> Acorde con los intereses de la investigación, los conceptos de cultura e historia se hallan estrechamente relacionados, pero no se toman como sinónimos. Aunque durante el texto son frecuentemente nombrados –casi siempre dentro del mismo párrafo- y podría caerse en una homología; la realidad es que son complementarios uno del otro. La cultura está inserta dentro del devenir histórico, y la historia persiste a través de la existencia de la cultura. Recordar que la cultura se toma desde el punto de Clifford Geertz (Vid. *La interpretación de las culturas*. Op.cit.) como una urdimbre que inserta al humano en tramas de significación. Es decir, la cultura es una compleja estructura de sistemas simbólicos, la cual está antecedida por un tiempo u horizonte específico; Ricoeur (Vid. *Tiempo y narración*. Tomo 1. Op.cit.) nos señala que somos seres temporales, que existimos a través del tiempo, cualquier producto humano está dentro de él (como por ejemplo, la cultura). Y la historia es aquello que se va formando a través del curso del tiempo, encerrando dentro de una tradición a la cultura y sus integrantes. Siendo más específicos, se toma historia desde la concepción gadameriana de historicidad (Vid. H.G. Gadamer (1977) *Verdad y método*. Op. Cit.), el individuo está en el mundo con una determinada historia efectual que le confiere a su vez una manera de entender el mundo. La historicidad nos permite tomar una distancia y hacernos conscientes del pasado y del presente. Nos acerca a la comprensión de los fenómenos que nos rodean, de la cultura, ya sea propia o ajena. La historia establece una línea de tiempo, una plataforma de comprensión. No nos podemos separar de la historia, todo pertenece a una perspectiva histórica; es inseparable de nosotros, estamos inmersos en ella. En las tradiciones que va formando. Y la cultura es parte de ella y viceversa. El nexo entre historia y cultura es fáctico y ontológico: Vivimos en los hechos (historia), en nuestras maneras de estar en el mundo (cultura). Comprendemos la realidad a partir de las experiencias propias y de la alteridad. Y la comprensión es lo que nos hace ser humanos, es algo inherente a nuestra existencia. Hablar de cultura, es hablar de historia, somos el resultado del efecto de la historia sobre nosotros, no podemos sustraernos, somos parte inherente y a su vez estamos adscritos a una cultura específica, a una tradición. Se puede observar a la historia como un telar de la cultura, y la cultura va alimentando a la historia, a ese recuento de la vida vivida conscientemente.

permean su estructura y contenido. Pero cuentan con la virtud de fundar una tradición u horizonte propio; y a la vez atravesar diferentes épocas, en las cuales se resemantiza y adquiere nuevos significados. Esto quiere decir que la obra de arte –entendida como forma simbólica- es diacrónica y sincrónica. Es un conglomerado de tradiciones que dialogan simultáneamente:

En el siguiente esquema, se ilustra la integración de tradiciones que tiene la obra de arte: Es una concatenación de horizontes de conocimiento. Que son vitales para llegar a la comprensión. Lo interesante es que a partir de la fusión de dos tradiciones puede surgir otra. Es como lo mencionado por Heidegger y Barthes<sup>311</sup>, acerca de que la obra funda un mundo propio. Tiene una realidad por sí misma y un sentido independiente de la tradición que la antecede<sup>312</sup>.



La obra no es un fenómeno subjetivo<sup>313</sup>, es una cosa en sí misma, que insta una realidad, un conjunto de símbolos y significados. Para abordarla, primero debemos dejar que la cosa en sí nos diga algo, abrirse a la alteridad. La esencia de la obra de arte es

<sup>311</sup> Vid. Martin Heidegger (1997). *Arte y poesía*. 148 pp. y Roland Barthes (1987) *La muerte del autor en El susurro del lenguaje*. pp.65-72

<sup>312</sup> Gadamer ya hablaba de esto en su ensayo sobre el juego, y la forma en que se relaciona con la obra de arte. Vid. H.G Gadamer. (1977). *Verdad y método*. p.150.

<sup>313</sup> Entendiendo subjetivo como algo meramente creado por un sujeto, sin autonomía.

que habla por sí misma, muestra algo por antonomasia<sup>314</sup>. De ahí su complejidad para interpretarla: No se agota, es insondable y profunda. Hay una reconfiguración incesante de la misma. Existe una convergencia integral de tradiciones. Por ende, de contextos, de formas de entender y ver el mundo. Enfrentarse a la obra de arte es más que una experiencia estética o contemplativa, es un reto provocador, en el que hay una confrontación de universos históricos, cognitivos y simbólicos.

Hablar de historicidad es hablar de diálogo. De un diálogo en y con el tiempo fundado en una tradición. Es donde podemos encontrarnos, comprender, aceptar la realidad como algo tangible y dar sentido y armonía al mundo. Bien lo decía Ricoeur<sup>315</sup>, en la ficción se configura el rumbo del ser humano: la ficción permite descifrar nuestra existencia como historia y a través de la acción hallamos nuestra identidad, basándola en un tiempo y grupo social específico. La interpretación, por lo tanto, no es complementaria al conocimiento, sino un rasgo intrínseco del ser humano, una estructura originaria de nuestro *ser en el mundo*. Al interpretar cualquier elemento de nuestro entorno, podemos darle movilidad a la existencia y articular el sentido de la realidad.

Es un proceso inagotable: una forma simbólica -como la obra de arte- viene precedida de una historia, de un contexto. Al mismo tiempo funda uno nuevo, que se enfrenta a otro a través del tiempo y diferentes intérpretes. Esto suscita que se establezcan significados inéditos, que están enriquecidos por todos los anteriores. Es una unidad de sentido muy poderosa que impulsa al pensamiento y a una tarea de interpretación continua. Es como lo veía Dilthey: “el mundo histórico, que se explaya como un tronco en sus ramas sobre la base de uniformidades”<sup>316</sup>.

Comprendemos la realidad mediante la experiencia, que va precedida por un contexto, y así se va conformando la cultura y el mundo.



<sup>314</sup> Esto no quiere decir que exista sin ningún lazo o referencia. Al contrario es una concentración de tiempos, conceptos y tradiciones; que al erigirse en la estructura de la obra de arte, funcionan como un todo articulado.

<sup>315</sup> Vid. Paul Ricoeur (2000) *Tiempo y Narración I*. pp. 41-168

<sup>316</sup> Wilhelm Dilthey (1978) *Psicología y teoría del conocimiento*. p. 315.

Ya lo decía Gadamer: “La forma de realización de la comprensión es la interpretación. [...] Todo comprender es interpretar, y toda interpretación se desarrolla en medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto, y es al mismo tiempo, el lenguaje propio de su intérprete”<sup>317</sup>. En otras palabras, para comprender, y por ende, interpretar; requerimos de un código colectivo de inteligibilidad (por ejemplo, el lenguaje). Donde hay que tener en cuenta las categorías desde las cuales vamos proyectando un sentido. El individuo está inserto en una tradición que lo va determinando y que moldea la forma en que concibe la realidad. Pero también se tiene que abrir a la alteridad de lo que observa, que guarda una mirada ajena; y que al ponerse en juego todas las tradiciones, se abre camino hacia la comprensión.

Siempre realizamos proyecciones, el mundo lo interpretamos con base en lupas previamente adquiridas. No es posible interpretar sin una comprensión previa: Todo proceso cognitivo de la realidad va llevar la consecuencia de la interpretación, que siempre conlleva la subjetividad del individuo. Todo se analiza desde el conjunto de conocimientos que adquirimos a lo largo de nuestra vida.

El mundo no es transparente, ni asequible<sup>318</sup>. Vamos formando la realidad acorde a nuestras vivencias y los códigos colectivos de los que echamos mano para organizar y explicar cada suceso: “No podemos ver los objetos y las situaciones de la realidad puros, más que a través de los filtros [...] que proporciona nuestro lenguaje, y sus metalenguajes derivados. No podemos observar, sin interpretar al mismo tiempo. La realidad real, siempre que sea percibida por un ser humano, nunca será cruda, por el contrario, siempre estará interpretada”<sup>319</sup>. Esto se asemeja a lo que Gadamer opinaba sobre los prejuicios<sup>320</sup>, de ese vasto conjunto referencial con el que analizamos el mundo. Son las bases o conocimientos que permiten entablar un diálogo con el mundo. Cada persona, grupo social, concibe los hechos de forma diferente. Esto no nos lleva a un relativismo, ya que hay bases que sustentan un conocimiento común y válido para una colectividad. La realidad no está estructurada sino que vamos ordenándola y sistematizándola a través de

---

<sup>317</sup> H.G. Gadamer (1977). *Verdad y Método*. Tomo 1. p. 467.

<sup>318</sup> Vid. Emmanuel Kant (2009) *Crítica de la razón pura*. FCE. México. 734 pp.

<sup>319</sup> Jorge A. González. -coordinador- (2007). *Cibercultur@ e iniciación en la investigación*. CONACULTA-UNAM/CEIICH, Instituto Mexiquense de Cultura. México p. 38.

<sup>320</sup> H.G. Gadamer. Op.cit. pp. 344-353.

las herramientas cognitivas que nos proporciona la vida diaria y condiciones neurobiológicas como el pensamiento simbólico y la abstracción.

Al desear comprender algo, se realiza una conjetura. Ya de antemano nos adelantamos al posible significado que tiene la cosa. Nos referimos a lo que Gadamer llamaría expectativas de sentido: “uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado”<sup>321</sup>. Supone elaborar una respuesta que va siendo sometida a escrutinio al ir profundizando en la estructura y contenido de lo que tenemos enfrente: “La interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente con otros más adecuados. Y es este constante proyectar en el cual consiste el movimiento de sentido del comprender e interpretar”<sup>322</sup>. Estas categorías o aprioris son la base inicial para la comprensión: Entramos con ella como una guía orientadora de inicio; y al ir interpretando se modifican hasta llegar a una adecuación con la otredad. Todo acercamiento a una representación o forma simbólica, significa ir al encuentro de un otro; y este encuentro implica una apertura para poder entrar en diálogo, en el que las dos dimensiones (el yo y el otro) entren en relación: “El que quiere comprender no puede entregarse desde el principio al azar de sus propias opiniones previas: El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto”<sup>323</sup>.

Lo cual no quiere decir que se sustituya uno por otro, sino que se hace una integración de las diferentes posturas, eso es lo interesante: Que hay la creación de algo novedoso, de una perspectiva diferente, como bien dicen:  $1 + 1 = 3$ <sup>324</sup>. El resultado a primera instancia, es falso, un completo error, ya que matemáticamente  $1 + 1 = 2$ . Pero si se observa la suma como una metáfora de lo que implica la unión de tradiciones al momento de interpretar, entonces todo cobra sentido: Este proceder supone una compleja integración de los horizontes y referentes de cada parte. En resumen, todo individuo pertenece a una sociedad y por lo tanto está inmerso dentro de una tradición. Esta tradición a la vez configura en él una serie de pre-juicios que le permiten entenderse en su contexto y su

---

<sup>321</sup> Ibídem. p. 333.

<sup>322</sup> Ibídem. p. 333.

<sup>323</sup> Ibídem. p. 335.

<sup>324</sup> Una cosa (1), más otra cosa (1), resulta en una nueva (3)



momento histórico. De ahí que el individuo encuentre la historicidad en sus prejuicios<sup>325</sup> que son condición para comprender.

Para Julio Amador, esto sería el conjunto referencial, bajo el cual podemos interactuar con el mundo:

Totalidad relativamente sistematizada y estructurada de conocimientos que posee todo individuo y toda sociedad y con la cual compara, coteja y evalúa todo nuevo discurso en el proceso de comunicación [...] Así, se pone de manifiesto el rico proceso de interpretación y producción de significados que la experiencia cotidiana origina. [...] El conjunto referencial está formado por unidades semánticas cuyo uso y significado están determinados socialmente<sup>326</sup>.

La posibilidad de interpretación nunca se agota. Los hechos, representaciones y formas, no hablan por sí mismos; hay que apelar a ellos y sus conexiones, para sustraer el sentido. Se puede ir más allá de la literalidad, donde tampoco se debe imponer el punto de vista personal. Hay que hacer una ardua labor de comprensión.

Sólo se puede existir interpretando: nuestras experiencias de vida las vamos adquiriendo gracias a que interpretamos el mundo y lo resignificamos<sup>327</sup>. La comprensión es una condición ontológica del ser humano, como bien afirma Ricoeur: "Comprender no es ya entonces un modo de conocimiento, sino más bien un modo de ser, el modo de ser del ser que existe al comprender"<sup>328</sup>. Y dentro del mismo texto, éste autor habla de Dilthey, que consideraba había una relación dicotómica entre la vida y sus expresiones, y el ser humano con la historia; y de esta manera el ser alcanza un vínculo integral con lo histórico y con el mundo en sí: "Toda hermenéutica es, explícita o implícitamente, comprensión de sí por el desvío del otro"<sup>329</sup>.

En otras palabras, la historicidad es parte del modo de ser del humano. Es una tarea que realizan los individuos desde el momento que buscan interpretar su entorno. Por lo tanto, la historicidad es una tarea humana, que se realiza en el tiempo y como parte de su

---

<sup>325</sup> Prejuicio se toma con una connotación positiva, que ayuda a la comprensión y se define desde postura de Gadamer: "un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes [...] Los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser". *Ibidem*. pp. 337-.344

<sup>326</sup> Julio Amador Bech (2008) *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación*. pp. 26-27

<sup>327</sup> Muy parecido a lo visto en el primer capítulo acerca del habitus. Cfr. 1.3.2. pp. 95-105.

<sup>328</sup> Paul Ricoeur (2008) *El conflicto de las interpretaciones*. FCE. Argentina. P. 13.

<sup>329</sup> *Ibidem*. p. 21.

existencia. Para comprender lo complejo de la realidad, tener un vínculo con ella, y darle un sentido a nuestra naturaleza social; necesitamos de la historicidad: “en lugar de un sujeto idealizado encerrado en su sistema de significaciones, descubre un ser vivo que posee desde siempre y como horizonte de todas sus intenciones un mundo, el mundo”<sup>330</sup>. No podemos existir de forma aislada y relativa. Requerimos comunicarnos y poner en tensión significados. A través de la colectividad se conforma nuestra identidad individual.

La historicidad da coherencia a los acontecimientos humanos. Es un encuentro de diferentes tiempos y tradiciones. Hace viable que la comprensión sea más que conocimiento, sea un modo de ser. Se manifiesta a través de las formas simbólicas que conforman la cultura, como el lenguaje; que es una de las vías de expresión más importantes que tienen los individuos para interpretar el mundo. Otras formas son la religión, la ciencia, los mitos, y por supuesto, el arte. Cada una de ellas encierra una multiplicidad de significados, y la historicidad es la guía para tratar de aprehenderlos: “La interpretación es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente; en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal [...] Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto”<sup>331</sup>.

Es una confrontación del intérprete consigo mismo y con todo el universo que la forma simbólica encierra. La forma simbólica –dígase en este caso, obra de arte- y la interpretación son correlativos. Sin este carácter simbólico no habría necesidad de interpretar, hay una revelación y ocultamiento de significado. Además de que todo se realiza desde un horizonte interpretativo determinado.

A través de la historicidad llegamos a la reflexión, a descubrir el testimonio que va dejando la existencia con base en las diferentes expresiones culturales. Es un ir y venir en constante movimiento: es un vaivén, nos trasladamos a otro plano durante la interpretación; pero sin perder nuestra postura. Se abre un espectro de horizontes: el ontológico (ser ahí, la pertenencia, el cómo vivo en el mundo); y el epistemológico (el ser en el mundo nos da un punto de partida para la interpretación). Es así, que cada creador de alguna forma simbólica está inserto en un mundo que fija un horizonte interpretativo, y,

---

<sup>330</sup> *Ibidem.* p.14.

<sup>331</sup> *Ibidem.* p. 17.

al mismo tiempo, a partir de nuestra condición ontológica, estamos abiertos a lo que el mundo nos da: Una postura, una relación referencial entre los sistemas de signos, el mundo y nosotros. Dilthey ve la interpretación como una obra de corte personal, que busca comprender las expresiones de vida. Y la comprensión es la base para que todo ocurra ya que es el “proceso en el cual se llega a conocer la vida psíquica partiendo de sus manifestaciones sensiblemente dadas”<sup>332</sup>.

Entendemos a partir de las redes históricas y socioculturales, las cuales se mueven a través del tiempo. Es decir, no importa si estamos ante una representación que fue realizada en el pasado; tenemos la capacidad de interpretarla y otorgarle nuevos significados con base en nuestra condición existencial. Una resemantización permite que algo que no está dimensionado temporalmente en nuestra realidad pueda ser comprensible y adaptable. Se necesita superar la inmediatez.

Al resemantizar hacemos un uso vivo de las formas simbólicas. Esto es, a partir de una dinámica lúdica<sup>333</sup>, vamos formando una red conceptual que nos permite participar activamente con el entorno; formar conocimiento, estimular la imaginación, y tener referentes que expliquen el mundo: “Lo propio de la vivencia es que en ella hay un *Innewerden*, un estar dentro de la realidad que en ella se da”<sup>334</sup>. La experiencia humana se mueve en un campo de acción constante donde la historicidad es el eje.

Se puede definir a la historicidad como una semiosis donde se produce un contacto de empatía, cognitivo, formativo y cultural. Es un proceso activo, un entrelazamiento de dimensiones: Somos parte inherente del mismo, no podemos separarnos, sino que es un todo que nos concierne invariablemente: Las experiencias individuales se mezclan con lo colectivo y viceversa. Al hablar del lenguaje, Paul Ricoeur aborda esta temática:

El significado, por así decirlo, es atravesado por la intención referente del hablante. En esta forma, la dialéctica de acontecimiento y sentido cobra un nuevo desarrollo gracias a la dialéctica entre significado y referencia [...] Porque nos vemos afectados por las situaciones, y porque nos orientamos comprensivamente en esas situaciones, tenemos algo que decir, tenemos

---

<sup>332</sup> Wilhelm Dilthey (1944) *El mundo histórico*. p. 337.

<sup>333</sup> Recordar conceptos de juego planteados en el capítulo anterior. Cfr. 2.2. pp. 161-169. La obra de arte tiene un carácter de juego, de re-presentación: re-presenta algo en el tiempo, lo que implica un constante devenir histórico. Vid. María Antonia González Valerio (2005) *El arte develado*. p. 87.

<sup>334</sup> *Ibidem*. p. IX.

experiencia que traer al lenguaje [...] El discurso nos remite a su hablante, al mismo tiempo que se refiere al mundo<sup>335</sup>.

Se abren posibilidades infinitas, la historicidad permite salir de un círculo vicioso y lineal de entendimiento: El intérprete va encontrando la comprensión paulatinamente. Se establece una espiral de significado enriquecedora: “Es este ensanchamiento de nuestro horizonte existencial lo que nos permite hablar de las referencias abiertas por el texto o del mundo abierto por las afirmaciones referenciales”<sup>336</sup>. Al ir interpretando una determinada forma simbólica se despliega un conjunto inagotable de significados, que tienen como base numerosas referencias; que están insertas en contextos determinados que pueden irse descubriendo con una rigurosa y adecuada re-construcción de ese marco sociohistórico y estructural.

Hablar de historicidad es hablar de tiempo: “el tiempo constituye la sustancia misma de nuestra vida. Que es un curso”<sup>337</sup>. El ser humano no puede existir sin él: “La vivencia en sentido estricto, tiene siempre un carácter de actualidad vivida. En esta actualidad marcan de alguna manera su *presencia* vivencias pasadas, estructuralmente unidas a la actual”<sup>338</sup>. Y gracias al pensamiento simbólico se puede percibir y reconstruir la vida pasada. Tener una evocación reconstructiva de lo que ya sucedió y otorgarle una coherencia. En el tiempo, hay una asociación y abstracción de la existencia<sup>339</sup>.

Tiempo e historicidad dan una armonía a las acciones humanas: “La cultura es la principal autoridad de la mente”. El significado de lo que nos rodea, no está sólo en la cosa en sí, sino en la combinación de éste con otros y adherido a un contexto inserto en un tiempo. Es así como podemos definir a la historicidad como una articulación de experiencias, que presentificamos, esto es; las revitalizamos y tomamos como actuales, provocando que sean fuentes de conocimiento. Tiene un carácter teleológico; va enfocado hacia un fin

---

<sup>335</sup> Paul Ricoeur (2006) *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. México. pp. 34-36

<sup>336</sup> *Ibidem*. p.36

<sup>337</sup> Wilhelm Dilthey (1944) *El mundo histórico*. p. XVIII

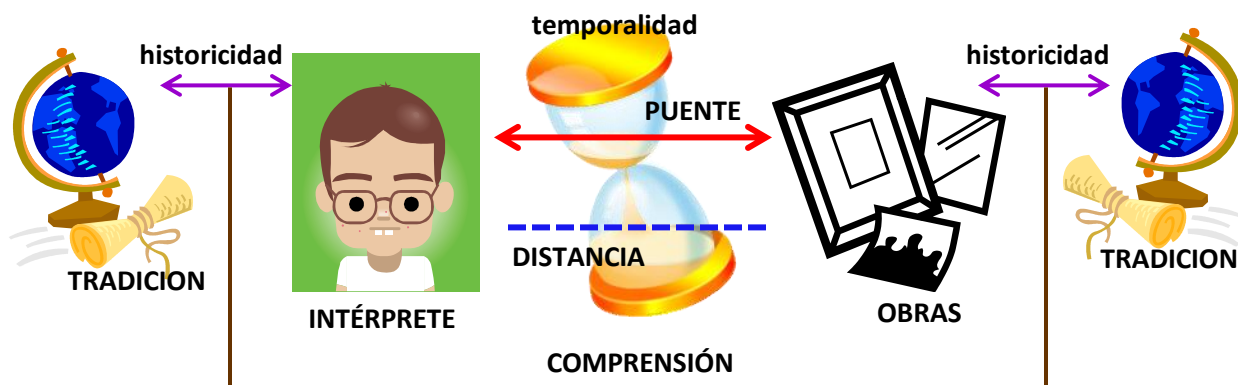
<sup>338</sup> Wilhelm Dilthey (1944) *El mundo histórico*. p. X.

<sup>339</sup> Recordemos que se toma a la realidad como una construcción simbólica, un conjunto de procesos abstractos y culturales que va conformando el ser humano de forma individual y colectiva: “La cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”. Geertz (2005) *La interpretación de las culturas*. p. 88.

concreto (por ejemplo, la develación de un significado, identificación, etc.). La historicidad establece un nexo entre el mundo sensible y el del entendimiento.

La temporalidad tiene sentido a través de las narraciones. Para Ricoeur<sup>340</sup> la narratividad responde a la necesidad humana de articular el tiempo para darle la forma de una experiencia humana. Los seres humanos comprendemos la acción dentro de un vasto contexto cultural, no se interpretan de forma aislada: Son parte del desarrollo de una historia, de la cual también somos parte. Y la temporalidad se configura en la acción, en la participación de la obra y el intérprete.

Para ser más precisos, el tiempo introduce un puente entre obra e intérprete pero también fija la distancia entre ambos. Y esto sólo es posible gracias a la historicidad, a la conciencia de que no partimos al interpretar de un punto cero o absoluto, sino que siempre estamos moviéndonos en lo histórico. El siguiente esquema del proceso de interpretación ilustra esta idea:



El ser humano comprende sólo a través de la historicidad, es algo inherente a sí mismo, ya que está inserto en una realidad, en un contexto. El intérprete lleva una tradición a cuentas, igual, que la obra; y la tradición se expresa en ambos. Son categorías que permiten la afirmación de la alteridad y con las que se aproxima el intérprete a la obra. Y para que haya una apropiación es necesaria la temporalidad, esto es, observar la distancia histórica: interpretar desde el presente, algo que es pasado o ajeno. Se establece una continuidad de tiempos: el intérprete funciona simultáneamente desde su horizonte presente y el del pasado. La interpretación, y por ende la comprensión, son un proyectar y anticipar incesantes.

<sup>340</sup> Paul Ricoeur (1997) *Autobiografía intelectual*. Nueva Visión. Buenos Aires. p. 65

Esto se relaciona con lo que Ricoeur menciona en el cuarto capítulo de su libro *Teoría de la Interpretación*<sup>341</sup>: Explicar y comprender siempre se yuxtaponen. Es como ya habíamos visto en el párrafo anterior, una espiral. Se va ampliando el significado: La intención del autor se ve rebasada en el proceso de interpretación; igual que la realidad referida. Hay una autonomía en la forma simbólica, crea su horizonte epistemológico. Abre un universo y dispara posibilidades de significado. Es abrir un “cuasi-mundo”. Por ejemplo: La obra de arte es autónoma de su creador, tiene su propia dinámica. Aunque nunca perderá la referencia que la antecede y de donde fue posible su aparición. Hay una polisemia inextinguible; cada intérprete aporta significados novedosos que van adhiriéndose y ampliándose infinitamente.

Otra cualidad al interpretar es que nos encontramos en esos relatos (ya sean visuales, escritos, auditivos, etc.) Geertz afirma que “el hombre necesita tanto de esas fuentes simbólicas de iluminación para orientarse en el mundo, porque la clase de fuentes no simbólicas que están constitucionalmente insertas en su cuerpo proyectan una luz muy difusa”<sup>342</sup>. Sin esas representaciones no podríamos darle una lógica a nuestras acciones, ni integramos a una comunidad. Y en cada una de ellas habla una cosmovisión particular: Los modelos que nos presenta la colectividad son necesarios para existir; nos brindan seguridad y condiciones de vida<sup>343</sup>: “Para orientar nuestro espíritu debemos saber qué impresión tenemos de las cosas; y para saber qué impresión tenemos de las cosas, necesitamos las imágenes públicas de sentimiento que sólo pueden suministrar el rito, el mito y el arte”<sup>344</sup>. Así los individuos damos coherencia a la realidad y la modificamos: es una necesidad transformar el medio en el que vivimos para adaptarlo a nuestras necesidades<sup>345</sup>.

Es como lo dicho por Heidegger<sup>346</sup> sobre lo que implica habitar el mundo: Construimos (ya sea material o simbólicamente) para habitar, y así podemos existir (no sólo en sentido de tener una morada; un espacio para vivir: Sino que abarca una dimensión trascendental

---

<sup>341</sup> *Ibidem*. pp.83-100

<sup>342</sup> Clifford Geertz (2005) *La interpretación de las culturas*. p. 52.

<sup>343</sup> El ser humano tiene una naturaleza social, vive a través de la interacción con los otros.

<sup>344</sup> *Ibidem*. p.81

<sup>345</sup> Esto se realiza gracias al pensamiento simbólico. Vid. E. Cassirer. (2009) *Antropología filosófica*

<sup>346</sup> Martín Heidegger (1951) *Construir, habitar, pensar*. Trad. Eustaquio Barjau. Consultado en: <http://www.artnovela.com.ar/>. Abril 2012.

que habla de nuestras condiciones temporales y finitas). Vamos construyendo el mundo y nuestra vida: Establecemos una compleja relación con la naturaleza, a la cual – invariablemente- la dotamos de un carácter cultural. No se pueden separar: todas las obras humanas son construcciones que fundamentan la existencia; y sin ellas no habría un sentido para vivir. Y si observamos esas construcciones, podemos comprender elementos culturales de cada grupo social: La manera en que conciben y entienden el mundo; y es ahí donde se inserta la historicidad, la cual:

Representa el instrumento de captación de las realidades humanas, psíquicas o espirituales, pone en juego las tres actitudes psíquicas, la intelectual, la afectiva y la volitiva, pues es el hombre entero, todo su ánimo, el que comprende. En toda comprensión de los demás y de las decantaciones en que se objetiva el espíritu –un código por ejemplo- se produce algún género de “revivencia” que, como la palabra lo indica, supone algún modo de transferencia de nuestra propia vida, de un fragmento o posibilidad de la misma<sup>347</sup>.

El problema del conocimiento, no es epistemológico (el método) sino ontológico (define la existencia del ser). Los humanos necesitamos vivir a través de la interpretación, nuestra existencia tiene su fundamento en este rasgo. Para existir se requiere comprender. No se puede vivir sin interpretar: “La continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana”<sup>348</sup>. Al autocomprender nos entendemos en algo diferente a nosotros mismos y a nuestros semejantes. Y nuestro ser es estar en el tiempo, ya que las representaciones y diversas expresiones culturales se producen en momentos específicos, en horizontes que encierran conjunto de valores. Por ejemplo, la obra de arte no es un acto aislado de creación, sino que acumula toda una serie de rasgos históricos, simbólicos y sociales que son desplegados tanto en su estructura, como en su contenido:

En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte, y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente por un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia<sup>349</sup>.

No se comprende en lo efímero del momento (una mera contemplación estética), más bien en el proceso continuo de la tradición. Es un enfrentamiento de nosotros (y la

---

<sup>347</sup> Wilhelm Dilthey (1944) *El mundo histórico*. p. XIII.

<sup>348</sup> Gadamer. *Verdad y método*. p.137.

<sup>349</sup> *Ibíd.* p. 138.

tradición que nos acompaña) con la obra (y la tradición que la antecede). Es un encuentro con una multiplicidad de niveles de realidad histórica<sup>350</sup>. Se fusionan en un mismo espacio: Pasado, presente, y se abren expectativas sobre lo futuro: “Sólo en el presente se da la vivencia, pues también el recuerdo de vivencias pasadas y la expectativa de las futuras se dan en el presente. Un presente en el que gozamos la llenazón de la vida, la vivencia, y que, sin embargo, tampoco se da como presente puntualmente congelado, sino como una precipitación del futuro hacia el pasado. Vivimos en pura precipitación”<sup>351</sup>.

La vida es una infinita proyección, nos vamos rehaciendo en cada forma simbólica. Por ejemplo, una obra de arte nos modifica no sólo en el hoy, sino que adoptamos rasgos y los moldeamos a nuestro andar cotidiano y posterior. Ejemplo: el pintor español Pablo Picasso al estar en contacto con el arte africano, ibérico y el griego clásico; tuvo referencias formales para su obra *Las Señoritas de Avignon* (1907); la cual rompió con la representación tradicional y abrió paso a la pluralidad representativa que caracteriza el arte del siglo XX. Fue el parteaguas para una revolución plástica. Se hizo una reinterpretación (presente de Picasso) a partir de conocer otras tradiciones (pasado) y esto tuvo repercusiones, como creación de conocimiento y otras expresiones, en la sociedad que observó el cuadro (futuro). Es como lo visto en el primer capítulo de esta tesis, sobre la triple mimesis<sup>352</sup>, en el que hay una reconfiguración del proceso de interpretación entre obra y espectador, y por ende también de los significados.



*Las Señoritas de Avignon* (1907). Pablo Picasso

<sup>350</sup> Cada espectador escoge qué clase de experiencia desea tener: a un nivel estético y más superficial; o una más compleja e involucrando todos los niveles de sentido. En el presente apartado lo que se busca dar es una referencia de lo que es la comprensión profunda de una obra de arte. Pero es innegable, que aunque sólo superfluamente nos acerquemos a una pintura o forma simbólica, habrá un choque de tradiciones y de categorías. Automáticamente contextualizamos e identificamos, acorde a nuestro tiempo y marco conceptual. La percepción es un asunto biológico, cultural y ontológico. Pero como dice Dilthey: “para comprender una obra es menester analizar el proceso creador”. (1944) *El mundo histórico*. p. XXII

<sup>351</sup> ibídem. p. XVIII.

<sup>352</sup> Cfr. 1.2.2. p. 70-86.



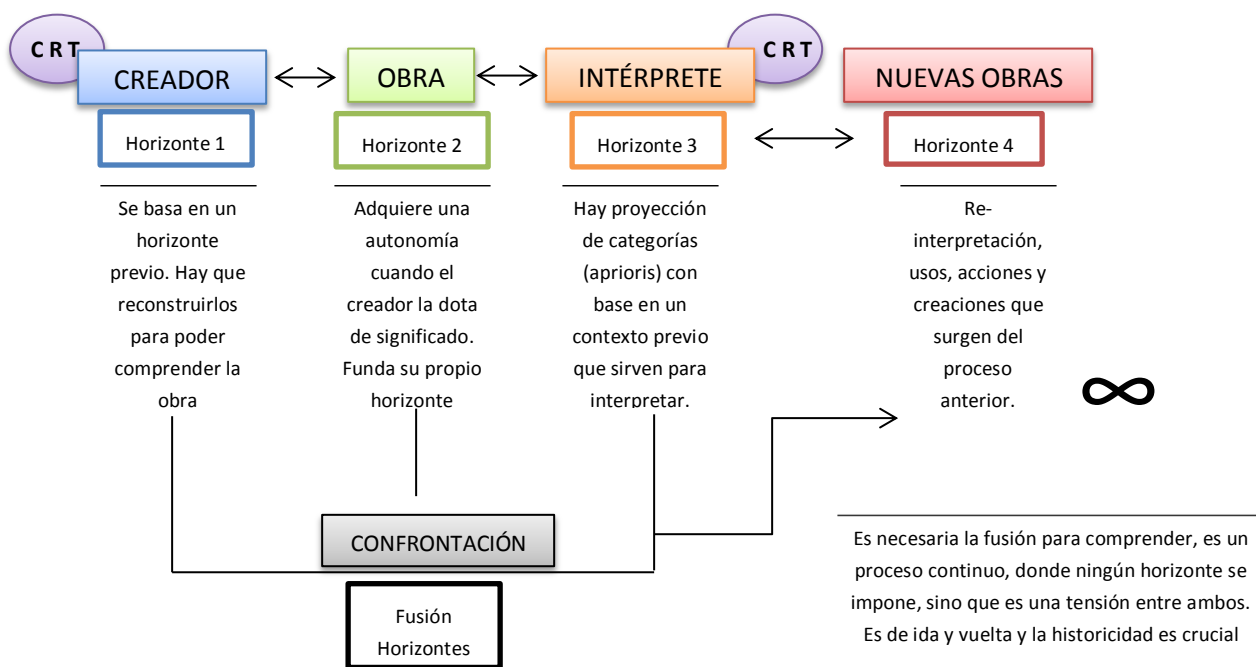
Otro ejemplo son los productos culturales de hoy en día. La afamada serie de películas de *Star Wars*, del director norteamericano George Lucas, es una construcción audiovisual que lleva una fusión de tradiciones, esto es: El director, hizo una reinvención (tradición 1), con base en el conocimiento de mitologías antiguas (tradición 2), y la obra de autores (tradición 3), como el filósofo e investigador de mitos y religiones estadounidense, Joseph Campbell<sup>353</sup>: Quien hizo muchos estudios (tradición 4) sobre la presencia del arquetipo del héroe en diferentes culturas. Esta figura -según el autor- sigue un proceso cíclico de 12 etapas entre las que destacan: la llamada a la aventura, el encuentro con el mentor, la odisea, lucha final, etc. George Lucas hizo una re-interpretación personal de estos supuestos y la enriqueció con nuevos significados. Al ser exhibidos y puestos a escrutinio público, la resemantización y nuevos usos que se le dieron a los filmes son inéditos e infinitos. Las intenciones del creador se ven rebasadas, y la obra se vuelve independiente. Hay capas semánticas de interpretación que se van adhiriendo. No existe una última palabra, sólo aproximaciones y enriquecimiento. La obra de arte, tiene una capacidad infinita de expresión que es perenne y atraviesa la barrera de la temporalidad.

El autor se concibe como un espectador más del proceso hermenéutico de una obra. La cual no tiene caducidad y es inagotable en significado. Se vuelve parte de la experiencia humana, se transforma en hechos y acciones; con las cuales los individuos pueden identificarse y dar congruencia al medio en el que se desenvuelven. El pasado sólo cobra significado si se reconstruye. En su interpretación desde el presente se produce una fenomenología; es decir una articulación de acciones. A continuación se presenta un esquema que resume la fusión de horizontes<sup>354</sup> que se realiza al interpretar una obra; y también la forma en que se reconfiguran usos y acciones, a partir del contacto con la misma. Las siglas CTR, se refieren al conjunto referencial y tradición, que acompañan al creador e intérprete respectivamente.

---

<sup>353</sup> Vid. Joseph Campbell (2005) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. y s/a. (2008) *Técnica Cinematográfica. Star Wars y Joseph Campbell*. En <http://tecnicacinematografica.blogspot.mx/2008/09/star-wars-y-joseph-campbell-el-hroe-con.html> Consultado Abril 2012.

<sup>354</sup> Horizonte es el ámbito de la visión que abarca y encierra todo o que es visible desde un determinado punto. Tener horizontes es no estar limitado a lo más cercano, ver encima de ello. A través del horizonte se valora el significado de las cosas. No hay horizontes absolutos ni cerrados. Siempre hay una vinculación histórica, ya que somos seres que vivimos en el tiempo y en contacto con otros. En el horizonte hacemos camino y viceversa. Se basa en la movilidad histórica. Gadamer. *Verdad y método*. pp. 372-373.



Al final del esquema se puso el signo del infinito, ya que a partir de que surge una nueva obra, entonces puede surgir otro proceso de comprensión. Esto es: el intérprete se convierte muchas veces en un creador, y de ser horizonte 3, pasa a horizonte 1. La nueva obra adquiere el horizonte 2, y otro espectador se transforma en el horizonte 3. Es un ciclo incesante, que va determinando nuestra existencia y cultura. El conjunto referencial/tradición del creador y el intérprete es muy importante ya que sientan las bases para hacer entendible el significado de la obra. La cual en sí misma ya es significado. Y la verdad que se produce con la fusión de horizontes es la del autoconocimiento:

La obra tiene su propio horizonte, aquel que ella misma abre y en el que emerge el sentido del texto. A su vez, el intérprete, que es en cada caso quien realiza la mediación por medio de la re-presentación, es decir, quien actualiza la obra, tiene también su propio horizonte [...] y es desde donde interpreta. Ambos horizontes se fusionan en el momento de la actualización, de la comprensión de la obra<sup>355</sup>.

Es un bamboleo entre espectador y obra. Es una catarsis, una identificación con esa construcción de mundo que se hace perceptible al interpretar, no podríamos reconocer ese otro mundo sin la existencia del propio<sup>356</sup>. Detonamos el significado y lo incorporamos a nuestra vida. Es un proceso vivo de comunicación ya que pone en actividad un mensaje. Un buen ejemplo de esta riqueza dialógica que tiene la obra hacia nosotros, es

<sup>355</sup> María Antonia González Valerio (2005) *El arte develado*. p. 92.

<sup>356</sup> Esto es, hacernos conscientes de la otredad, y de la temporalidad que separa cada horizonte. De que somos producto de la continuidad. De una tradición que habla a través de nosotros y que nos conduce a la interpretación de la obra.

la siguiente cita del pintor francés Antonie: “El arte no tiene ningún valor intrínseco. No es oro, ni diamante, pero cobra valor mediante unos artificios, ciertos mecanismos que nosotros inventamos como si fuéramos prestidigitadores, para sorprender al observador, para provocar en él asociaciones de ideas, para hacerle reflexionar”<sup>357</sup>.

La obra tiene una función activa en la sociedad –la cual varía históricamente- pero además de testimonio, es un dialogo entre tradiciones. Permite el conocimiento de la vida general y privada: Nos revela nuestra esencia, lo que nos conforma. Por lo que la experiencia con una obra de arte no es temporal ni momentánea. Es una experiencia trascendente: “Sólo cuando reconocemos lo representado, estamos en condiciones de leer una imagen; en realidad y en el fondo, sólo entonces hay una imagen. Ver significa articular”<sup>358</sup>. Nosotros activamos el valor y significado de la obra. De lo contrario no se podría tener esta espiral de conocimiento, creación y diálogo: “El individuo es un punto de cruce de numerosos nexos finales en los que se desenvuelve la vida”<sup>359</sup>. Alcina Franch apoya a Dilthey sobre este papel activo del ser humano respecto a las formas simbólicas que nos rodean, o en este caso, la obra de arte, la cual es movilizadada y puesta en acción por el espectador:

Esa obra de arte así definida, terminada y delimitada de manera concreta lo es o está en relación con su creador, el «artista», pero no está acabada en la medida en que no está contemplada y asumida por el «espectador», el cual no lo debemos entender como un ente pasivo sino que, en la medida en que interioriza las obras contempladas, la realidad natural incluida, interpreta dicha realidad –artística, cultural o natural- y por consiguiente la hace relativamente distinta a como fue concebida y realizada por su «creador» [...] Una obra de arte no es tal hasta que no ha sido contemplada como tal obra de arte, o que una *obra*, cualquiera que ésta sea, no existe hasta que no es contemplada<sup>360</sup>.

Es el espectador quien completa el ciclo, una obra de arte podrá existir físicamente, pero para que sea considerada como tal, debe existir una confrontación con alguien que extraiga su significado, y lo ponga en tensión con otros referentes. De esa forma la obra cobra “vida” y entra en el ciclo cultural y social. Pero, ¿de qué manera el espectador establece un nexo con la obra?: Las representaciones visuales (obras de arte, fotografías, imágenes de cualquier tipo) –en su mayor parte- encierran relatos, narraciones basadas en la acción; la misma que permite identificarnos y alcanzar la

---

<sup>357</sup> Serge Guilbaut (2009) *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Akal. Madrid. p. 15.

<sup>358</sup> Gadamer. *Verdad y método*. p.132.

<sup>359</sup> Wilhelm Dilthey (1944) *El mundo histórico*. p. XXI

<sup>360</sup> José Alcina Franch (2004) *Arte y antropología*. Alianza Editorial. Madrid. p. 173.

comprensión. Y también es donde está inserta la historicidad, ya que exige una reconstrucción de los hechos. La narración tiene una lógica particular e interna, que obedece a una cosmovisión, a una época; y no podemos reducirla a operaciones meramente estructurales. Hay que tomar en cuenta el aspecto diacrónico, la relación de los elementos con el todo. Y al ser acontecimientos<sup>361</sup> lo que está plasmado en una obra, no son hechos aislados, simples o desfasados. Se relacionan con procesos (sociales, simbólicos, espirituales, etc.) y de ahí resultan vínculos con la realidad del intérprete.

El ser humano es un sujeto de acción que se compromete con el tiempo (con las tradiciones pasadas, presentes y futuras) y que moldea su estructura individual en lo colectivo; en aquello que va aprendiendo en su vida diaria, en las formas simbólicas que le rodean: “el arte de comprender encuentra su centro en la interpretación de los vestigios de la existencia humana contenida en los escritos”<sup>362</sup>. Y aunque Dilthey se refería en esta cita, a las obras de carácter escrito; el conocimiento y sentido se localiza en cualquier manifestación cultural: imágenes, rituales, escenificaciones, etc. Los procesos fundamentales del conocimiento están en cada expresión cultural. Es ahí donde captamos el eje de la vida misma: sólo podemos hablar de la experiencia en las narraciones. La cual se comprende en el tiempo y nos hace conscientes del mismo (no tendría coherencia si no fuera ubicada en una dimensión temporal) ya que presentifica, trae un mundo a la actualidad, es una refiguración de la realidad. Siguiendo a Alcina Franch “en primer lugar la obra de arte se hace para ser contemplada y en segundo término la obra de arte es el resultado de la acción del artista y de la acción contemplativa del espectador”<sup>363</sup>. Es un encuentro de acciones, de horizontes y de significados. Comprender una obra, es toda una experiencia viva y llena de matices, que siempre está determinada culturalmente.

Y nuestra condición activa en el mundo nos permite comprender cualquier expresión narrativa. Es decir, vivimos en el tiempo; en esa condición ontológica que nos permite comprender las tramas narrativas como representaciones de acciones<sup>364</sup>. La comprensión implica recuperar la historia de nuestra vida: “La comprensión es un encontrarse del yo en el tú [...] esta identidad del espíritu en el yo, en el tú, en cada sujeto de una comunidad,

---

<sup>361</sup> Un acontecimiento rebasa al mero suceso. Vid. Paul Ricoeur (1999) *Historia y narratividad*. Paidós. España. pp. 100-103.

<sup>362</sup> Wilhelm Dilthey (1944) *El mundo histórico*. FCE. México. p. 323.

<sup>363</sup> José Alcina Franch (2004) *Arte y antropología*. p. 174.

<sup>364</sup> Vid. Paul Ricoeur (2000) *Tiempo y narración I*. pp. 113-161.

en cada sistema cultural”<sup>365</sup>. La actividad humana se exterioriza en obras, las cuales funcionan como testimonios, como portadores de procesos creadores y de valores.

En conclusión, el significado se da contextualmente, hay que percatarse de las dimensiones culturales y temporales para llegar a la comprensión, la cual conlleva una fusión de horizontes. Para interpretar, hay que zambullirse en el contexto cultural: La comprensión o ubicación del significado depende del contexto, del factor procesual. Se tienen que tomar en cuenta las acciones, usos y supuestos culturales que están implícitos en el sistema. Hay que hacer una reconstrucción de los códigos culturales y así entender los procesos adheridos. A través del proceso de comprensión, podemos entender cómo se organiza el mundo y los significados de la otredad, sin perder nuestra propia concepción: “es perfectamente posible que todo individuo perciba que su mundo es lo que su medio cultural le sugiere”<sup>366</sup>. Hacemos una relación de correspondencias, de homologías que vamos encontrando en las diferentes representaciones, y lo más adecuado es tratar de contextualizarlas, de ahondar en su tiempo y espacio de creación y evolución, de lo contrario nos quedamos sólo con un rasgo aislado de su significado y no se llega a una comprensión profunda.

El encuentro con la obra permite que ésta siga vigente, que supere las dimensiones de tiempo y que su significado se enriquezca en cada interpretación. Se vuelve un ente atemporal e histórico, que va absorbiendo y creando conocimiento, el papel del espectador, por lo tanto, es fundamental, se hace un ciclo en espiral –como ya vimos en los esquemas anteriores- que no termina y sigue siempre en movimiento: “La *obra de arte* [...] se hace para ser contemplada, es decir, la obra de arte que nace de los ideales artísticos inconsciente de la sociedad, a través de la concepción y realización de un artista, vuelve a la sociedad en la medida en que ésta «contempla» la *obra de arte*. Pero en ese regreso a la sociedad ésta aporta, como antes decíamos, su propia interpretación de la obra”<sup>367</sup>.

La interpretación es un proceso de creación continuo que tiene como eje la historicidad. Tanto artista, obra y espectador crean: Ya sea en el momento de la concepción de la

---

<sup>365</sup> Wilhelm Dilthey. Op.cit. p. 215.

<sup>366</sup> Edmund Leach (1978) *Cultura y comunicación*. Siglo XXI. España. p.28.

<sup>367</sup> José Alcina Franch (2004) *Arte y antropología*. p. 174.

obra, de su circulación y permanencia ante el público, y por último con cada significado que se adhiere al contemplarla.

Una obra permite que se encuentren diferentes dimensiones de realidad, concepciones de mundo. Se basa en la simultaneidad: en el juego entre presente y pasado: Es un entrecruzamiento de tradiciones, En la cual nosotros como intérpretes ponemos en acción. La obra funge como una escenificación compartida: reúne y congrega tanto significados como interpretaciones: “La obra es, en este sentido, comunidad y no singularidad; comunidad que, como la fiesta, requiere de la participación, de la celebración, de la actualización; donde celebrar implica estar congregado [...] por lo que la obra dice y re-presenta”<sup>368</sup>.

## **3.2. El realismo en el arte contemporáneo**

---

La obra de arte (al igual que otras formas simbólicas) permite la comprensión del mundo histórico y de la existencia humana. Re-crea y plasma diferentes universos en los cuales hay una identificación y proyección de valores. La existencia se plasma en la obra, con un carácter histórico que permite la interpretación.

Se puede considerar a la obra como un instrumento hermenéutico, donde leemos todo un mundo que a la vez nos ayuda a comprender el nuestro. Se tiene que estudiar a la misma desde el interior de un contexto específico; ya que hay una interioridad en contenidos y significados respecto a su tradición en la que ha sido creada.

En la presente investigación se analizará la obra de tres artistas: Balthasar M. Klossowski de Rola -mejor conocido como Balthus-, Lucian Freud y Lisa Yuskavage. Los cuales, como creadores de obras, tienen en común ser figurativos, y estar en la tendencia del realismo dentro del arte contemporáneo. Por lo que es necesario ahondar en lo que es este estilo artístico.

---

<sup>368</sup> María Antonia González Valerio (2005) *El arte develado*. p.98.

Recordemos que el estilo<sup>369</sup> es una unidad semántica, que engloba estructura, contenido e historia. Es una cuestión de gusto y donde intervienen factores culturales, psicológicos y hasta geográficos. Coomaraswamy<sup>370</sup> lo apuntaba bien al decir que en el estilo hay consistencias simbólicas que aseguran la continuidad: No hay arte aislado, sino que es una producción colectiva que sigue normas acotadas a una tradición y se mantiene por un periodo prolongado.

La historia del arte, es una cronología de estilos. Es la re-creación de todos los cánones de producción que han estado vigentes desde que la humanidad comenzó a realizar obras que encerraban un conjunto de valores profundos<sup>371</sup> y que podían ser un mediador con su realidad. Un giro estilístico aparece cuando hay un cambio cultural. Esto es, mientras se mantengan constantes definidas, con ciertas variaciones específicas; se preserva un estilo. Ya cuando hay una ruptura en ese grupo social, y la cultura se va modificando en su estructura se considera que irrumpe una nueva tendencia estilística (que siempre se ve influenciada por el contacto con otros rasgos, movimientos, expresiones culturales).

El estilo que nos compete es el del realismo, que está estrechamente relacionado con la principal premisa de la tesis: La brecha entre reproducción y representación. A primera instancia podría parecer que una obra de arte imita la realidad<sup>372</sup>, sobre todo aquella que es figurativa y/o realista. Pero el realismo no es reproducción pasiva, es una creación de mundo: Nunca hay una semejanza fiel de la naturaleza<sup>373</sup>. Ricoeur habla de esta reconstrucción de la realidad que hace la pintura –tomando como ejemplo el impresionismo y arte abstracto- pero es igual de aplicable para las obras figurativas: “la pintura sólo parece producir, ya no reproducir [...] significa la revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria”<sup>374</sup>. El autor habla de una re-escritura, o en otras

---

<sup>369</sup> Cfr. 1.3.3. p. 105-114.

<sup>370</sup> A. K. Coomaraswamy (1983) *Sobre la doctrina tradicional del arte*. pp. 20-30

<sup>371</sup> El arte tradicional encerraba una tríada de valores: práctico (utilidad), ornamental (estética) y espiritual (simbólico). Hay un encadenamiento de significado. Los elementos plásticos no están peleados con los funcionales y religiosos. Es una tricotomía estrechamente relacionada entre sí. Esa clase de arte satisface y cumple diversas funciones y necesidades. Vid. *Ibíd.* Prefacio.

<sup>372</sup> Cfr. 1.1. pp. 15-58.

<sup>373</sup> Entendiendo naturaleza como el entorno que nos rodea. Todo el espacio, ambiente en el que nos desarrollamos. No solamente enfocado en la cuestión orgánica.

<sup>374</sup> Paul Ricoeur (2006) *Teoría de la interpretación*. p. 54

palabras: Una reinterpretación del mundo, una transformación que es posible gracias a la conjunción entre creador, la obra y su espectador en una dimensión sociohistórica.

### 3.2.1. Concepto de realismo

---

Retomando la premisa del párrafo anterior, diremos que el realismo es una forma de percepción de la realidad, se basa en la elección de detalles. Una representación realista es aquella que puede identificarse con base en referentes que comparten autor y espectador. Para tal misión se necesita de un proceso de abstracción.

Esto podrá sonar contradictorio: unir los conceptos de realismo y abstracción. Pero de acuerdo a José Alcina Franch: “aun la más nítida fotografía no es sino una interpretación de lo que ve la cámara”<sup>375</sup>. ¿Qué nos quiere decir esta cita? Que toda representación implica un proceso de abstracción, esto es, una selección de elementos –que a través del pensamiento simbólico- interpretamos y le otorgamos un significado: “Como una fotografía es una interpretación, la persona que la mira debe poseer una clave de la disposición de las formas y de las sombras, si ha de captar el significado de lo que reproduce”<sup>376</sup>. Lo cual nos remite al concepto de historicidad –visto previamente- donde el conjunto referencial y la fusión de tradiciones (autor, espectador, obra) son esenciales para llegar a una adecuada comprensión de lo que nos rodea.

Por más realista que pueda considerarse una representación, siempre hay que contextualizarla; de lo contrario, quedarán muchos sesgos en la adquisición de su significado. Por ejemplo, el movimiento surrealista estableció un nuevo esquema para definir la realidad, su fundador y escritor francés André Breton aseveraba: “Creo en la resolución futura de los dos estados en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la realidad; creo en una nueva realidad absoluta; o, digamos, en una *superrealidad*”<sup>377</sup>. El surrealismo se erigió como una visión contestataria a la situación económico-política que regía en ese instante a Occidente: La primera guerra mundial dejó a una Europa agonizante, provocando el nacimiento de grupos rebeldes que rechazaban la situación

---

<sup>375</sup> José Alcina Franch (2004) *Arte y antropología*. p. 113.

<sup>376</sup> *Ibíd.* p. 113.

<sup>377</sup> André Breton citado por José de la Colina en *Buñuel y la aventura surrealista/I*. Diario Milenio. Año 13. Num. 4573. Domingo 8 de Julio de 2012. p.30.



derivada del conflicto bélico: el temor, la devastación y la mortandad; que llevaron a una crisis de valores, de la fe en el proyecto de la modernidad y de la moral burguesa.

Por lo que el surrealismo, como estilo artístico, era una fuga de escape, una respuesta hacia el conflicto social. La estética surrealista se basa en un juego entre el consciente (vigilia) y el inconsciente (sueño). Es un flujo entre el mundo onírico y la realidad. Por lo que funda una iconografía particular, una nueva manera de aproximarse a la realidad: una moral contraria a los valores occidentales convencionales; explorar en el deseo e imágenes oníricas. Además de comunicar los paralelos del pensamiento racional y el subconsciente. Por ende, el espectador es el que capta y activa esos estímulos y símbolos. Pero para que la experiencia sea más completa (o alcance más niveles de profundidad) hay que conocer todo este marco sociohistórico. Independientemente de lo realista o figurativa que sea la representación.

Lo que ahorita consideramos realista (dígase *High Definition* HD, hiperrealismo, fotografía de gran calidad por los megapíxeles que maneja, etc.) se basa exclusivamente en el uso de los recursos tecnológicos vigentes. En otras palabras, el realismo es variante, no hay un grado de universalidad o rigidez para establecerlo. El arte rupestre, el arte egipcio, o el arte bizantino; tienen un grado realista semejante al del arte contemporáneo, si son analizados cada uno dentro de su contexto específico: “De las pinturas de bisontes o caballos de Altamira o Lascaux podemos decir que son “naturalistas” en contraste con las pinturas “abstractas” de Fuentcaliente, pero la comparación de las primeras la hacemos con las obras de los animalistas del siglo XIX, evidentemente aquellos caballos, renos, bisontes, etc., son verdaderas abstracciones de tales animales”<sup>378</sup>.

Lo que hoy en día, se tilda de no ser tan realista, en su época lo era; debido a que usaban la técnica y los recursos que se tenían al alcance para representar la realidad. Los modos de percibir la realidad cambian socio-históricamente:

El concepto del realismo será distinto según las concepciones del mundo y dependerá también del concepto que tengamos de la operación artística. Así, la obra que para unos es «realista» para otros no lo es [...] puede hablarse de «formas del realismo» en un sentido histórico: La obra que hoy es realista, mañana puede dejar de serlo; y también en el sentido de que son observables distintos grados de realismo, según la aproximación de la obra a los niveles

---

<sup>378</sup> José Alcina Franch (2004) *Arte y antropología*. p.116. El autor toma naturalista como concepto, y para la presente investigación, se hace una analogía de naturalismo con el realismo.

profundos del desarrollo de lo real tanto en cuanto al sentido histórico como en el orden existencial<sup>379</sup>.

El realismo es tan variante, como la cultura. Cada grupo social lo concibe de una forma distinta, le da una forma y significado propio, ya que el modo de percibir el mundo, las condiciones y factores de cada época nunca se repiten. Entonces, ¿cómo definirlo? para aterrizar un poco el concepto, nos aventuramos a afirmar, que en primer lugar, el realismo se basa en el reconocimiento de diferencias. Mientras más semejanzas o analogías encontremos en una representación con nuestros referentes, podremos considerar que es más realista. Ya lo dice Alcina Franch en su análisis del naturalismo: “es la búsqueda de la mayor proximidad con la realidad hasta en sus más mínimos detalles”<sup>380</sup>. Pero siempre habrá un grado de abstracción, el cual es necesario para comprender la obra.

Se tiene que simplificar al representar; ya que es imposible recrear en su totalidad a la realidad: Hay elementos que se escapan de la mirada o que por cuestiones prácticas se omiten: “Todo arte es abstracto, incluso la fotografía; las diferencias son únicamente de grado”<sup>381</sup>. Y es que en una representación siempre interviene el pensamiento simbólico, no es que veamos algo (por ejemplo una pintura, una obra de teatro, etc.) y directamente comprendamos el significado: “La imagen es una creación pura del pensamiento. No debe nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades distantes entre ellas. Cuanto más lejanas y precisas sean esas dos realidades, la imagen será más fuerte, más vibrante de emoción y poesía”<sup>382</sup>. El realismo es un concepto que va de la mano con el simbolismo, con la capacidad que tenemos de aproximarnos al mundo a través de mediaciones. Algunas son más fieles que otras, pero a fin de cuentas, ninguna es la realidad en sí. La clave está en que algunas toman referentes más convencionales y reconocidos por una colectividad.

El realismo hay que concebirlo como un estilo. No empatarlo con la mimesis o la capacidad de imitación que tiene el ser humano respecto a su entorno. Ya lo dice el historiador de arte alemán Wilhelm Worringer: “De ningún modo debe confundirse el

---

<sup>379</sup> Alfonso Sastre (1974) *Anatomía del realismo*. p. 91.

<sup>380</sup> *Ibidem*. p. 114.

<sup>381</sup> *Ibidem*. p. 120.

<sup>382</sup> Pierre Reverdy citado por José de la Colina en *Buñuel y la aventura surrealista/I*. Diario Milenio. Año 13. Num. 4573. Domingo 8 de Julio de 2012. p.30.

impulso de imitación con el naturalismo como género artístico<sup>383</sup>. Worringer toma naturalismo como un sinónimo de realismo, lo considera un recurso artístico que usa la realidad en su más elevado sentido; despierta la sensibilidad y proyección sentimental. En cambio la imitación o mimesis –como se ha visto en previos capítulos-, nos ayuda todos los días a comprender el mundo y formar conocimiento. Son muy parecidos ambos términos, pero no idénticos. Para efectos de esta investigación, el realismo se toma desde el enfoque de la producción artística, y la imitación como esa necesidad que tiene el ser humano desde su nacimiento para subsistir. Es un hecho que sin esta capacidad, el realismo sencillamente no existiría.

Así mismo, sin abstracción no hay realismo. En toda obra –como ya se dijo- se abstrae. No se presenta la realidad –o dígase en otras palabras, el mundo- de forma literal o tácita. La existencia es insondable. Y las representaciones son guías para orientarse dentro de ella. A través de la abstracción puede darse coherencia a la complejidad de lo que nos rodea: “Las formas abstractas [...] son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal”<sup>384</sup>. Esto es, se hace más comprensible nuestro entorno. La abstracción permite que la realidad sea aprehensible, nos permite acceder a ella. ¿Cómo? Aislando elementos, presentándolos y organizándolos en una unidad legible para el pensamiento. No se pretende decir que se tenga que llegar a una abstracción pura, como en la geometría. Hay niveles, pero en cualquier representación, por más referentes o analogías con la realidad, indiscutiblemente se abstrae, retomando a Worringer: “La forma de un objeto es siempre el ser formado por mí, por mi actividad interior”. El realismo es una aproximación personal al mundo. Es interpretación de un entorno, con base en códigos colectivos vigentes.

Podemos cerrar este apartado afirmando que la realidad es abstracta y compleja. La forma de representarla es múltiple, no hay un realismo cien por ciento fidedigno y literal. Nuestro pensamiento simbólico siempre simplifica, es decir, hace una síntesis comprensible de lo que nos rodea. El conocimiento humano no puede abarcar ni entender todo el universo, estamos limitados. Por lo tanto, a pesar de que hay representaciones realistas, son acotadas y determinadas contextualmente. El realismo es sólo un estilo, no la realidad en sí, y se instaura sociohistóricamente: “Nuestra caracterización, como

---

<sup>383</sup> Wilhelm Worringer (1953) *Abstracción y naturaleza*. FCE. México. p. 26.

<sup>384</sup> *Ibidem*. p. 33

realista o antirrealista, de una obra de arte, estará condicionada por nuestra posición en el orden ontológico o, si se quiere, por nuestra concepción del mundo”<sup>385</sup>.

### 3.2.2. Realismo en el arte contemporáneo

---

Establezcamos como punto de partida que el realismo es un modo de producción artística, y no se debe confundir con que la realidad esté fielmente reproducida en una obra de este género, porque es una tarea inverosímil. El arte solamente “es una representación reveladora de la realidad”<sup>386</sup>, pero no la realidad en sí. El arte es dinámico y en constante cambio, al igual que las sociedades, la revelación de la realidad tiene un carácter histórico y progresivo (entendiéndolo que va cambiando y redefiniéndose). Cabe señalar que la obra de arte, como se vio en el anterior capítulo, es un objeto imposible de definir por completo. Se tiene que acotar desde el punto de vista a estudiar. En este caso es desde la óptica occidental contemporánea.

La obra de arte contemporánea, tiene como una de sus grandes características, el darle un lugar privilegiado al factor estético. A comparación del arte tradicional que vinculaba también otras dimensiones. La obra contemporánea cumple una función dirigida al placer visual, es hedonista. Deja, en gran medida, en el olvido, lo que el arte tradicional encerraba: una integración de elementos cotidianos, simbólicos y espirituales<sup>387</sup>. Pero más allá de lo estético, la obra de arte contemporánea cumple otra serie de valores o funciones: muchos de ellos fundamentados en la economía política, en ese fetichismo del cual hacemos presa a los objetos que nos rodean<sup>388</sup>. Le añadimos atributos simbólicos que van más allá de su punto original de creación. Se convierten en extensiones a través

---

<sup>385</sup> Alfonso Sastre (1974) *Anatomía del realismo*. p. 37.

<sup>386</sup> *Ibíd.* p. 26

<sup>387</sup> El arte tradicional era parte sustantiva de la vida, formaba parte de la identidad colectiva. Era parte inherente de la cotidianidad. No podía despegarse de la existencia, unía las dimensiones mítico-religiosa, funcional y estética. Mientras que en el arte moderno ya no hay una interiorización con la vida diaria. Se acerca a la obra de arte quién así lo desee. Es un arte más descontextualizado, aislado y reduccionista. Coomaswamy lo define como arte normal (tradicional) y anormal (moderno). Siendo el arte normal el que tiene constancia, el que satisface diversas necesidades. Mientras que el anormal es aquel que es variable e individual. Vid. Coomaswamy (1983) *op.cit.* pp. 17-20.

<sup>388</sup> Vid. Jean Baudrillard. (2005). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI. México. 263 pp.

de las cuales siempre proyectamos. Establecemos nuevas relaciones con los objetos acorde al comportamiento de la sociedad posmoderna.

Entrando de lleno en el tema del arte contemporáneo, y en particular al estilo del realismo; todo inicia cuando se empiezan a juzgar los cánones para plasmar la realidad. De cierta forma había un desdén hacia lo totalmente ilustrativo. Se buscaba exaltar a la obra en sí, darle autonomía; y que no fuera un mero reflejo del mundo. Dotarla de un carácter activo y sensible, que hablara por sí misma, más allá de lo que estaba plasmado a primera instancia.

El historiador de arte, Pierre Francastel completa esta idea con la siguiente cita: “Una obra de arte *jamás* es el sustituto de otra cosa; ella es en sí misma la cosa, al mismo tiempo significante y significada [...] no es un doble de ninguna otra forma sino el producto de uno de los sistemas mediante los cuales la humanidad adquiere y comunica su sabiduría”<sup>389</sup>. Es una forma de expresión y mediación con el mundo, que se basa en una visión de la realidad para constituirse, pero sin clonarla, o asegurar que ese fragmento establezca el único enfoque sobre el que deba sustentarse la sociedad, o un individuo, para comprender de lleno su entorno.

No hay una realidad universal y homogénea. En las obras de arte contemporáneas (sean figurativas o no) se busca develar aspectos concretos del mundo, que conviven diariamente con nosotros y que existen gracias a que nosotros los dotamos de sentido:

Pensemos que si toda la humanidad fuese daltónica, los bosques y los campos serían rojos. Por eso el único progreso que cabe en el arte es un progreso de la sensibilidad, de la percepción de lo externo, de su interpretación. Desde los impresionistas, desde esos canotiers<sup>390</sup> de 1875, los ríos europeos han comenzado a tener unos reflejos moteados que antes no tuvieron, al menos para los ojos de quienes lo veían. Desde los paisajes de Van Gogh, la naturaleza parece ser la expresión de una pasión a base de colores primarios, de manchas paralelas<sup>391</sup>.

Esta cita del historiador de arte español, Julián Gallego, nos da la pauta para comprender el contexto que rodeaba el realismo y los inicios de la obra de arte contemporánea. La realidad, y la manera de representarla era más que una simple repetición visual. Se

---

<sup>389</sup> Pierre Francastel (1988) *La realidad figurativa*. Paidós. España. p. 16.

<sup>390</sup> Canotier es un sombrero fabricado con paja, que es de copa plana, corta y recta. Usualmente se adorna con un listón alrededor de la base.

<sup>391</sup> Julián Gallego (1971) *Pintura contemporánea*. Salvat. España. p. 13.

buscaba una refiguración de la misma, de escenificar –a través de ciertos elementos plásticos- un extracto de universo que moviera al espectador a través de la interpretación: Que pudiera comprender más allá de lo visible: “Sin la ayuda del Arte, la Naturaleza es indescifrable”<sup>392</sup>. Se incluye dentro del concepto de Naturaleza no sólo las relacionadas con el medio ambiente físico, sino también las obras que realiza el ser humano, es decir, todo lo que conforma su existencia: dimensión cósmica, biológica y antropológica.

A continuación se desarrollará lo que es el concepto del realismo en el arte contemporáneo, sobre todo de fines del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX con el nuevo realismo. Esta no es una investigación sobre historia del arte, así que las premisas irán dirigidas hacia la problemática de la comunicación, de la representación y la manera en que estas obras de arte transmiten su significado. Sin perder de vista el factor sociohistórico, que es vital para entender el fenómeno artístico.

El realismo es una tendencia artística del siglo XIX, surge en Europa, dentro de Francia y Gran Bretaña principalmente. Luego va extendiéndose hacia Norteamérica. Se presenta como una oposición al romanticismo<sup>393</sup>. Su precursor -se considera- al pintor francés Gustave Courbet, quien en su *Manifiesto realista* (1855)<sup>394</sup>, apoya un arte que responda a las costumbres y hábitos de la época. La obra debe estar en estrecho nexo con las experiencias vividas. Busca evocar la realidad sin una idealización –como se acostumbraba en el romanticismo- y la relaciona con problemáticas sociales que conciernen al ser humano. Se le daba un carácter más cultural y dinámico a la obra. Más cercana a la cotidianidad de los individuos, sin ensalzarla con tantos elementos oníricos.

---

<sup>392</sup> *Ibidem*. pp.13-14.

<sup>393</sup> Movimiento que busca exaltar el sentimiento sobre la razón. Defiende el amor, la tragedia, a la libertad y el patriotismo. Tiene un carácter más individual, en contra del universalismo del clasicismo. Está lleno de expresión y utiliza elementos visuales (color, luz, gestos) para acentuar el impacto hacia el espectador. Su auge es a fines del siglo XVIII hasta mediados del XIX.

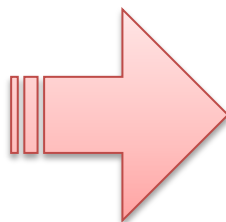
<sup>394</sup> En ese texto se ganó la fama de revolucionario, es una postura social sobre el arte y su relación con la vida. Asume que los temas cotidianos en las obras de arte, son igual de relevantes que acontecimientos religiosos o de gran envergadura. Busca un acercamiento con los diferentes estratos de la sociedad: campesinos, amas de casa, obreros. Es un proyecto democrático. Hay una gran influencia que viene del filósofo socialista francés Pierre Joseph Proudhon que veía a la propiedad como un hurto a los individuos, ya que se basa en la explotación laboral ajena. Buscaba una sociedad sin fronteras o estados, con una autoridad descentralizada que tuviera asociaciones o comunas y cada individuo fuera responsable de sí mismo.

Vid. s/a. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/proudhon.htm> Consultado Abril 2012.

## ROMANTICISMO

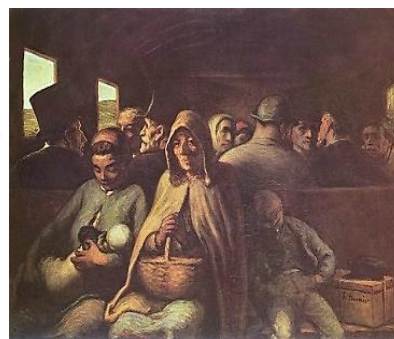


*La pesadilla* (1781)  
Johann Heinrich Füssli



**CAMBIOS  
SOCIALES,  
IDEOLÓGICOS Y  
POLÍTICOS**

## REALISMO



*El vagón de tercera clase* (1862)  
Honoré Daumier

Curiosamente, y a pesar de su nombre “realismo”, que pareciera relacionarse con algo muy tradicional y conservador; fue una corriente transgresora y que generó polémica. Tiene como antecedentes una agitada situación política: La Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Nace a la par que una serie de cambios en la sociedad europea: Sus nuevas clases como la pequeña y media burguesía, que junto con el proletariado; se percibían desfavorecidos con respecto a las altas esferas, trayendo numerosos conflictos.

El patriotismo del romanticismo se ve caer, debido a que a partir de 1840 hay diversas protestas sociales –que comienzan en Francia-, las cuales exigen mejores condiciones económicas y políticas. Un ejemplo, es el movimiento llamado *Revolución de 1848*, que es la primera confrontación entre a clase burguesa y proletaria. La democracia empieza a abrirse paso, por ejemplo, con los movimientos obreros y proletarios. Hay nuevos pensamientos sociales y políticos, que se vuelven inspiración para otras actividades.

La muestra, es un grupo de pintores y demás artistas, que se transforman en un sector inconformista y comprometido con el entorno y problemáticas sociales. Ellos comienzan a plasmar en sus obras esta situación (recordemos que el contexto es inseparable de las representaciones). Hay una identificación con los ideales de los círculos revolucionarios. Tratan de mostrar sin tapujo lo que su mirada atrapa, de la conciencia que han tomado sobre los problemas sociales derivados de la industrialización y los fracasos revolucionarios. Hay un tenor un tanto socialista. Buscan por lo tanto en su composición, alejarse de toda la simbología rebuscada del romanticismo<sup>395</sup> y apegarse al visor de la

---

<sup>395</sup> Aunque cabe señalar que toda obra es simbólica. No puede separar este rasgo intrínseco. Una obra de arte siempre tendrá un significado profundo e insondable. Lo que cambia, es la estructura: La forma en que son presentados todos los elementos visuales.

realidad, tener un puente directo con el espectador, ser un movimiento reivindicativo, «liberar la realidad del idealismo». Esto en pos de llegar a ser testimonios de lo que pasaba en ese momento en la sociedad, y que sus integrantes pudieran a través de esos señalamientos tomar conciencia y postura. La observación de los aspectos de la vida cotidiana de la época era el eje del movimiento, que tiene una duración aproximada de 1840 a 1880<sup>396</sup>.

Hay una ruptura con las temáticas mitológicas, literarias e históricas. En las obras ahora predominan individuos comunes y corrientes, paisajes, condiciones y escenas de la vida cotidiana, situación de los campesinos y otros trabajadores de ese tiempo. No hay temática irrelevante o banal. Esto es muy importante, ya que hasta ese momento, las obras de arte estaban sometidas a un escrutinio. A una agenda temática, ajustada a criterios oficiales. Y los artistas realistas buscan una obra libre –sin ajustes de agenda- en la que no existan argumentos complejos, sino una captación transparente del entorno. Hay un especial énfasis en la forma sobre el desarrollo narrativo (esto en contrademanda de las narrativas profundas que se basaban en mitologías, hechos religiosos, acontecimientos históricos).

La técnica que utilizaban, se basa en la fidelidad al detalle profundo: Una exactitud en los signos visuales representados, que sean verosímiles para el espectador<sup>397</sup>, hay una expresión y uso del color notable que permita la empatía entre intérprete y obra. La luz tiene que estar en perfecto equilibrio: Hay uso del claroscuro. Existen dos posturas al realizar las obras realistas: una matizada y otra combativa, pero sin perder el objetivo de representar lo más claro posible la realidad. Busca la re-presentación de la vida diaria tal cual es. Hay influencia de la pintura holandesa del siglo XVII y del barroco español. Su principal concepto estético, es de acuerdo al investigador español Enrique Arias, tener: “como única fuente de inspiración la observación directa de la naturaleza y como objetivo la copia fiel de la realidad, reivindicándose la función social del arte, que, como reflejo de un tipo de sociedad, cambia mirando hacia la vida moderna”<sup>398</sup>. No se coincide con la idea

---

<sup>396</sup> Recalcando que el realismo como estilo no termina de lleno. Va fusionándose con otros movimientos, y aportando rasgos y elementos específicos. La captura de la realidad está en toda obra de arte. Lo que cambia es la forma y técnicas para plasmarla.

<sup>397</sup> Esto no quiere decir que sean una reproducción, sino que con base en códigos colectivos vigentes, el público que se acerque a la obra pueda identificar fácilmente lo plasmado.

<sup>398</sup> Enrique Arias Anglés (1996) *Del realismo al modernismo* en Historia Universal de la Pintura. Tomo 6. Espasa. Madrid. p. 12.



de que copian «fielmente» la realidad. Siempre hay una interpretación y selección de la misma. El mundo no es traducido y comprendido de forma literal. Lo que sí es un hecho es que su labor era muy detallada y minuciosa.

El estilo del realismo tiene de acuerdo a Antonio Figueroba y María Teresa Fernández cuatro características<sup>399</sup>: veracidad, contemporaneidad, compromiso social y variedad. La primera se relaciona con la visión cotidiana de las obras, de no idealizarlas o sublimarlas, plasmar una realidad más asequible y fácil de identificar por los espectadores. La contemporaneidad es el carácter que los artistas realistas daban a sus producciones: que fueran atemporales, entendibles para cualquier época. El compromiso social se expresaba al fungir como un testimonio de las condiciones sociohistóricas. De abogar –a través de la obra- con causas de los desprotegidos y antes ignorados. Por último, la variedad, se vincula con la veracidad, las producciones tenían temas espontáneos e informales. Un enfoque intimista.

El elemento testimonial es básico para entender el realismo del siglo XIX. Sus representaciones buscaban ser un reflejo de la sociedad. Que sus contenidos fueran portavoces de la situación que reinaba en ese momento: “Se reivindica la función social del arte. Ya no se mira tanto hacia el pasado como hacia el presente”<sup>400</sup>. Y cada autor a su manera realizó esta tarea a través de sus obras.

Algunos representantes importantes del realismo son: los pintores franceses Honoré Daumier (1808 – 1879), Jean-Baptiste Camille Corot (1796 – 1875) y Jean-François Millet (1814 – 1875), quienes se especializaron en un realismo con línea tenue y no tan provocativa. Millet está ligado al mundo agrario. Su marco de referencia es la naturaleza. Tenía predilección por las escenas de campesinos en su entorno diario; en otras palabras, re-presentaba sus condiciones paupérrimas de vida -ya sea laborales o íntimas-. Se le consideró socialista por esta razón. Sus cuadros están llenos de sencillez y con una cierta atmósfera poética<sup>401</sup>, buscaba la verdad simbólica de la vida en el campo. Algunas de sus obras son: *Las espigadoras* (1857) donde se ve un grupo de campesinas recolectando

---

<sup>399</sup> Antonio Figueroba Figueroba y María Teresa Fernández Madrid (1996) *Historia del arte 2*. Mc Graw Hill. España. p. 324.

<sup>400</sup> Enrique Arias Anglés (1996) *Del realismo al modernismo*. p. 17.

<sup>401</sup> Lo cual le acarreó problemas, ya que los realistas lo acusaban de matizar demasiado lo representado. Pero en realidad el mundo es una construcción simbólica, subjetiva. No hay una objetividad absoluta sobre lo que nos rodea.

trigo del campo. *El ángelus* (1860) que retrata una pareja de labradores haciendo una oración, y *La Lección* (1869) que muestra a una madre con su hija, enseñándole a tejer una media. Toda la gestualidad, y manejo de los elementos formales en la imagen; buscan esta sacudida en el espectador; que compagine con ese mundo, que lo haga real y propio.



*Las espigadoras* (1857) Millet

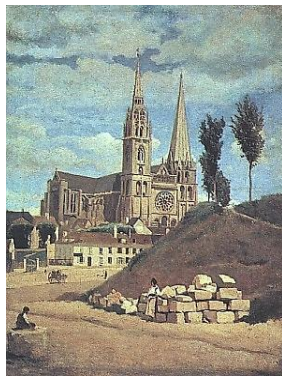


*El ángelus* (1860) Millet

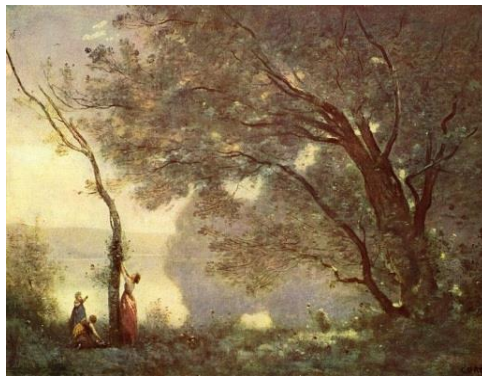


*La lección* (1869) Millet

Camille Corot se especializa en paisajes, es un antecedente del impresionismo. En sus cuadros hay una total exposición de la naturaleza, de las escenas al aire libre. Utilizaba en su composición el recurso de crear atmósferas que acogieran al espectador y lo hicieran parte del paisaje. Al igual que Millet fue señalado por no usar una técnica más mordaz, tener influencia romántica, además que contaba con una educación burguesa. Pero sus pinturas son representaciones directas de los paisajes, de esa realidad cotidiana. Ejemplo: *Catedral de Chartres* (1830) y *Souvenir de Mortefontaine* (1864).



*Catedral de Chartres* (1830)  
Camille Corot

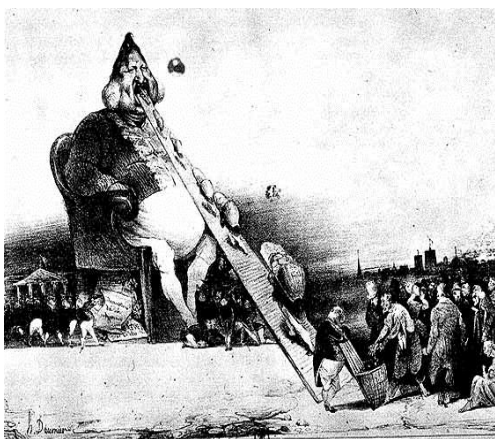


*Souvenir de Mortefontaine*  
(1864). Camille Corot

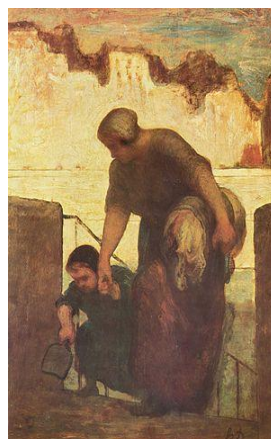
Por su parte Honoré Daumier es un artista que se caracterizó por su compromiso social, dio testimonio de las circunstancias históricas que le rodearon: Se orientó en realizar protesta y crítica social a través de la sátira que plasmaba en caricaturas políticas que hacían llamados hacia el gobierno. Pero también hizo pinturas que se enfocaban en el

tema de la marginación, retratándolo crudamente, ya que él mismo vivió condiciones adversas, hay un tono de solidaridad.

Se dio a conocer por el desarrollo de la técnica de la litografía, y por su participación en la prensa política, actividad que hasta lo llevó a la cárcel, pero que utilizó el medio (prensa) con gran maestría para difundir su estilo y mensaje. En la revista *Charivari* su trabajo tiene gran poder expresivo. Entre sus obras destacan: *Gargantúa* (1832) y *La lavandera* (1863). La primera es una litografía, que muestra una sátira social del gobierno de Luis Felipe de Orleans. Al jerarca lo representa como un ser lleno de gula, que devora todo lo que el pueblo le ofrece. Esto le valió cárcel. Se basó en el personaje literario del escritor francés Francois Rabelais<sup>402</sup>. Que habla de la vida y anécdotas de dos gigantes: Un padre llamado Gargantúa y su hijo Pantagruel.



*Gargantúa* (1832) Honoré Daumier



*La lavandera* (1863) Honoré Daumier

Su siguiente obra es una escena con dos personajes: una madre lavandera que en una mano lleva un montón de prendas y en la otra a su pequeña hija. Ambas están subiendo unas escaleras. La genialidad de esta pintura es la técnica magistral de Daumier en toda la expresión corporal de las dos mujeres (muy parecida a Millet con *La Lección*): La niña con dificultad asciende y su madre a pesar de que lleva la carga de la ropa, tiernamente la sujeta y ayuda. Es una excelente representación de la realidad y de la técnica. Ya que el uso de un contraluz permite darle más profundidad a la escena y definir los rasgos.

Es momento de retomar a Gustave Courbet (1819-1877) pintor autodidacta; que nació en el seno de una familia acomodada. Su padre era un rico propietario, y su abuelo un

<sup>402</sup> Vid. Francois Rabelais (2011) *Gargantua y Pantagruel*. El acantilado. Barcelona. 1520 pp.

revolucionario que le fue heredando las ideas que, posteriormente, plasmó en sus lienzos. Su vocación como pintor se manifestó desde temprana edad. Tomando como inspiración a maestros españoles. Su pintura se caracteriza por ser “franca, rica en materia, de tonalidad oscura de los fondos que resalta la riqueza del colorido [...] el amor por una temática que busca en la realidad sus asuntos preferidos, una realidad no exenta de cierta grandeza, pero sin idealizaciones que rechacen la fealdad inherente a ella, una estética monumental de poderosa simplicidad”<sup>403</sup>.

Courbet concibe la obra como un testimonio social, y que permitió el afianzamiento del realismo a través de la vitalidad y poder de su obra. Tiene como influencias a: Caravaggio, Rembrandt y Velázquez. Se distinguió por su carácter feroz y combativo. En 1855 fue rechazado de la *Exposición Universal de París*, así que montó su obra de forma independiente, en una barraca, y lo llamó *El pabellón del realismo*. Y se considera este acontecimiento como un verdadero hito, ya que marca el inicio del realismo. Tuvo una gran influencia en los pintores impresionistas gracias a su técnica: uso austero de colores, formas severas y con gruesos trazos; además de apelar a una composición limpia y sencilla.

Se comprometió con las clases marginales y salió en defensa de sus condiciones de vida, a través de su obra que plasmaba la realidad de su existencia; y también hacía una crítica social. No todas sus pinturas eran de esta temática política, hubo cuadros con temática erótica que fueron muy relevantes. En general, buscó liberar de tabúes a sus cuadros. Representar la realidad tal cual es; sin matices morales, éticos, políticos o religiosos. Dejar atrás prejuicios y obstáculos que son plasmados en una obra.

Courbet marcó un antes y después. A través de su obra muestra un interés inusual por la realidad y sus manifestaciones. Hace que la sociedad de ese tiempo voltee su mirada hacia temas y situaciones que antes eran desapercibidas para el mundo del arte, Gombrich afirma sobre Courbet: “su realismo señalaría una revolución artística [...] no quería ser discípulo más que de la naturaleza [...] no deseaba la belleza sino la verdad”<sup>404</sup>. Y aunque la verdad –en términos de Kant- nunca es cognoscible por completo. Lo que este pintor francés provocó fue darle peso al carácter testimonial de la obra de

---

<sup>403</sup> Enrique Arias Inglés (1996) *Del realismo al modernismo*. p. 26

<sup>404</sup> E. H. Gombrich (2011) *La historia del arte*. 16 edición. Phaidon. China. p.390.

arte; apartarla de la idea de copia; y empaparla con un aura de cercanía con la sociedad: ahí en esa pintura, podemos hallarnos, identificar nuestra existencia.

En el cuadro *El estudio del pintor* (1855) que tiene como subtítulo *Alegoría real que determina una fase de siete años de mi vida artística y moral*. Hace un desafío a lo convencional. Courbet hace un autorretrato ubicándolo en el centro de la composición, alrededor de él hay varios personajes: mujer desnuda, niño, perro, amigos intelectuales de la época: el escritor francés Charles Baudelaire, el filósofo Prodhon, el coleccionista de arte Alfred Bruyas, etc., individuos anónimos de todas las clases sociales, etc. El pintor está realizando un paisaje en un caballete. Y a pesar de lo realista de la representación, el valor simbólico es infinito: su personaje dentro del cuadro tiene como función ser intérprete de la realidad que le rodea. El mismo Courbet aseveraba:

He estudiado, al margen de todo sistema y sin prejuicios, el arte de los antiguos y el de los modernos. Me he negado tanto a imitar a los unos como a copiar a los otros; mi pensamiento no ha estado de entrada dirigido al ocioso objeto del arte por el arte. ¡No! He pretendido simplemente potenciar, sin desconocer en absoluto la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad [...] Ser capaz de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación; ser no sólo un pintor, sino también un hombre; en una palabra, hacer arte vivo, ése es mi objetivo<sup>405</sup>.



*El estudio del pintor [Alegoría real que determina una fase de siete años de mi vida artística y moral].*  
(1855) Courbet.

La anterior cita resume lo que hace la pintura (no sólo la realista): mediar el mundo, dar una visión acotada y particular del mismo. Por lo que se puede aducir que la realidad es una construcción simbólica, que vamos estructurando. El mundo –a través del cuadro- se

<sup>405</sup> Francisco Calvo Serraller (2008) *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Fundación Cultural Mapfre Vida. España. pp. 11-12.

muestra como una multiplicidad de dimensiones que se ven capturadas en la forma simbólica de la pintura (de ahí que aparezca el óleo). Hay enormes capas de significado que nos rodean y nos influyen al realizar cualquier actividad. La realidad es compleja, llena de dinamismo, pero más que nada, no es objetiva ni reproducible.

Otras de sus obras maestras de Courbet es *Los picapedreros* (1849), la cual fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial, en la Pinacoteca de Dresde, en Alemania. Esto a causa de su tono socialista y moralizante. La obra representa a unos trabajadores haciendo labor en una carretera. Y a pesar de la sobriedad en la técnica, la carga simbólica es enorme: se observa el ciclo de la vida representados con el personaje del joven y luego el anciano. Además de la sensación de cansancio y pesadumbre de cada uno de ellos ante su destino. No teatraliza ni exagera.



*Los picapedreros* (1849) Courbet

Una temática de Courbet, que se aleja de la costumbrista, es la del desnudo femenino. *El sueño* (1866) y *Mujer con un loro* (1866) son representaciones rigurosas de la figura femenina. Retrata sin pudor a la mujer; no la matiza -independientemente que existan fuertes elementos simbólicos en la composición- Se compara un poco con la técnica de Lucian Freud (pintor que le precede), hay ausencia de tensión en la representación. Y no abandona el carácter cotidiano por completo: las modelos están durmiendo, con mascotas, bañándose o en gesto contemplativo. Exalta a la mujer y todo lo que implica: sexualidad, erotismo, carnalidad, belleza, etc. No censura ningún rasgo, busca la naturalidad de la obra.



*El sueño (1866) Courbet*



*Mujer con un loro (1866) Courbet*

Un invento que puso en enfrentamiento a la pintura y al realismo es la fotografía. Tiene sus antecedentes desde 1820 con el fotograbado del químico y litógrafo francés Joseph Nicéphore Niépce. Posteriormente se consiguió un desarrollo en 1839, con el daguerrotipo; invento del también francés Louis Daguerre, que era pintor y escenógrafo teatral. Se capturaban imágenes en placas de plata. Ya con el avance de la química se pudo imprimir en papel gracias al calotipo, un tipo de negativo creado por el inventor británico William Fox Talbot.

Ya para 1888 se lanza la primera cámara comercial *Kodak*, obra del norteamericano George Eastman. Poniendo la producción de imágenes a disposición de las masas. Los cambios que vienen en la pintura, motivados por la fotografía, son diversos: Se vio al mundo con ojos distintos. Hizo enfrentar a los artistas con lo que es la realidad, sus huellas y cómo se manifiesta. Tuvieron que reinventarse. Ver al realismo como un método de representación y no sólo un concepto de gran trascendencia. Ir más allá de la imitación: “la cámara ayudó a descubrir el encanto de las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados [...] obligó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones”<sup>406</sup>. Fue un duro trance pero que trajo numerosos beneficios.

Al inicio los pintores vieron amenazado su campo de acción: perpetuar una imagen. Pero como todo cambio, hubo una renovación y avance en el campo pictórico. Surgieron nuevas posibilidades y cánones de producción. Por ejemplo, el impresionismo es producto del nacimiento de la fotografía: Se introdujo una novedosa forma de utilizar el color y la luz. Tiene sus raíces en el realismo, con la diferencia que no sólo pinta la existencia de lo visible, sino que presenta la realidad en un momento congelado y determinado (muy parecido a lo que hace una foto). Se llega a comprender que “la realidad captada por el

---

<sup>406</sup> E. H. Gombrich (2011) *La historia del arte*. p. 403.

ojo humano no es más que una sucesión infinita de realidades creadas por los reflejos luminosos de los objetos”<sup>407</sup>. Hay todo un replanteamiento de representación.

El pintor francés Édouard Manet (1832 – 1883) es de los que asimiló este cambio. Es un precursor impresionista y al mismo tiempo exponente del realismo; ya que se dedica a plasmar el mundo cotidiano pero con una técnica de color y luz muy particular. Su obra *Desayuno en la hierba* (1863) y *Olympia* (1863) tienen un tratamiento extraordinario de las sombras, y el color sobre tonos claros y oscuros. Además del uso de profundidad.



*Desayuno en la hierba* (1863) Manet



*Olympia* (1863) Manet

El impresionismo se erige como un nuevo modo de ver la realidad. Deja atrás la técnica tradicional y de taller que en el realismo aún persistió. Apuesta al uso del color, de la luz y pinceladas de tal manera que los elementos de la obra pierdan la usual consistencia de antaño. Hace un manejo extraordinario del movimiento, ya que para los impresionistas, ningún elemento del mundo es el mismo, está en constante cambio: Todo varía de acuerdo al grado de luminosidad, lo va transfigurando. Con este estilo se revoluciona la visión del espectador ante lo que nos rodea. Sigue siendo realista al tomar aspectos que se pueden identificar y ser cercanos, la manera de presentarlos, es la que da un giro de 360 grados y permite el desarrollo de la imaginación. Apela más a la abstracción y simbolismo.

La fotografía permitió una liberación en el arte, su necesidad de representar mecánicamente la realidad, que no debe traducirse como la muerte de la pintura figurativa, sino más bien una exaltación de la misma, una transmutación. Ya que figurativo no es lo mismo que una copia. Permite ahondar en el aspecto poético y

---

<sup>407</sup> María del Rosario Farga (2008) *Historia del arte*. Pearson. México. p. 320.



simbólico; sin perder su función testimonial: “el artista ya no trata de captar la totalidad de la realidad en un supuesto tal cual como es [...] sino que capta, elabora, traduce algunos de sus aspectos, dándole una intensidad particular”<sup>408</sup>. Es una imitación, una mimesis, que se basa en la selección.

A través de las experiencias que se adquirieron con el realismo, naturalismo e impresionismo del siglo XIX; la pintura tomó un camino diferente: Dejó a la fotografía la captura más exacta de la realidad<sup>409</sup>. Las imágenes se comenzaron a diversificar en un espectro de medios, ya que “el arte actual, al igual que el del más remoto pasado, es el espejo mágico en el que habremos de imprimir nuestra propia imagen, que ya no puede reflejarse adecuadamente en los que fueron eficaces en otra época”<sup>410</sup>. La época moderna se caracterizó –y todavía prevalece- por una serie de cambios drásticos y veloces, hay una avalancha de transformaciones, y por lo tanto, la manera de representar este caos se reconfigura constantemente.

El postimpresionismo observa la realidad detenidamente y la plasma a través del color, que se vuelve su principal instrumento. Paul Cézanne (1839-1906) Paul Gauguin (1848 – 1903) y Vincent Van Gogh (1853 – 1890) son estandartes de este movimiento; que da la entrada al siglo XX.

Si el realismo del siglo XIX fue cuna de un espíritu vanguardista, que tuvo como antecedentes una situación social álgida y revolucionaria que permitió actualizar sus contenidos: sacó a la luz lo anónimo, lo cotidiano e insignificante. El realismo del siglo XX es reflejo de una conciencia contemporánea donde resulta humanamente imposible abarcar la realidad, la cual es percibida como equívoca.

Otra de sus aportaciones de este movimiento, es que permite quitarle «filtros» a la manera de captar la realidad. Esto es, desde la época helénica se estableció de manera más notoria, un sistema político y económico que dirigía la producción artística, un filtro que determinaba qué era lo que debía plasmarse en una obra de arte sobre el mundo. El

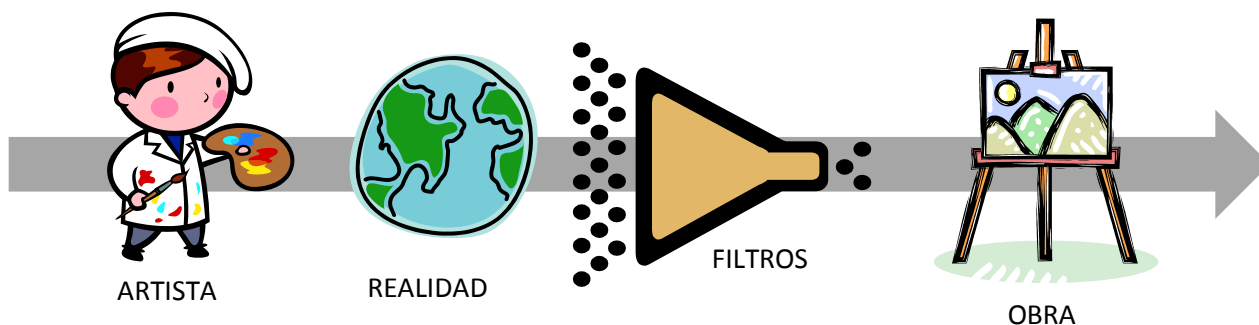
---

<sup>408</sup> Julián Gallego (1971). Op.cit. p. 15.

<sup>409</sup> Vid. Renhold MilfBelbeck (2001) *La fotografía del siglo XX*. Taschen. Italia. p. 7.

<sup>410</sup> Oscar Olea (1979) *Estructura del arte contemporáneo*. UNAM. México. p. 23.

siguiente esquema ilustra cómo funcionan los filtros en la creación de una obra. Llámese filtros a cualquier elemento que influya en lo que el artista está produciendo.



Esto no quiere decir que el artista no tenga una creatividad u originalidad, siempre habrá un toque personal e irrepetible en lo que elabore. Pero al mismo tiempo, la elección de un tema, de un material, un encuadre; no es totalmente autónoma. Se rige por un entramado de valores y situaciones colectivas: “el artista no puede pensar, ni expresarse, sino es a través de una tradición cultural, que a la vez proporciona un vehículo para su creatividad y determina las formas que pueden crearse”<sup>411</sup>. Ya en las sociedades tradicionales, el arte se veía supeditado a decisiones religiosas, de orden social o ritual. En la Roma antigua se da un gusto por el coleccionismo en las clases dirigentes, hacían encargos específicos (con instrucciones precisas de lo que querían). Además de que el Estado romano, utiliza el arte como medio propagandístico. Los artistas, por ende, trabajan para las esferas del poder y bajo su visión de realidad. Durante la Edad Media, el arte se relaciona con la Iglesia y el poder que tenía ésta sobre la sociedad.

El Renacimiento establece un nuevo elemento para filtrar la producción artística: los mecenas, y posteriormente los encargos realizados por gente aristócrata y solvente. Se comienza a establecer un mercado del arte que procedía de las cortes principescas y burguesía, que les daban un valor agregado a las obras: tener un cuadro de determinado artista era signo de status y admiración. Pero a fin de cuentas, ellos determinaban las temáticas, destino, y hasta elementos formales de la obra. En el manierismo, el arte se asocia a los círculos intelectuales y nobleza. Surgen teorías sobre el arte que asientan bases para su producción. Ya en el siglo XVII, el arte se vincula nuevamente con la Iglesia y todos los conflictos que vienen, entre protestantes y católicos. Además de seguir con el

<sup>411</sup> Robert Layton (1991) *The anthropology of art*. 2<sup>nd</sup> Edition. Cambridge University Press. United Kingdom. p.199. (La traducción es personal)

vínculo con las monarquías, con la burguesía y coleccionistas. Que ya no sólo compran obras para obtener prestigio, sino también por deleite personal.

Lo que provoca que en el siglo XVIII se origine todo un mercado de arte. Los mecenas ya no son, solamente, Iglesia, Estado y clases dominantes. Surgen los compradores espontáneos y no especializados, que buscan un placer visual. El apoyo de las Academias, y el afán de los artistas en tratar de vender su obra permiten que florezca esta nueva situación. Por lo que se crean salones especializados (símiles de las galerías contemporáneas) para ofertar la producción artística: “Se puede afirmar que el artista goza de libertad de creación pero, paralelamente, debe estar pendiente del espectador mecenas que juzga, enjuicia e interpreta la obra de arte”<sup>412</sup>. La mirada del artista está sometida a una estructura de relaciones e influencias que se manifiestan en su creación.

Los salones parisinos son nichos de esta emancipación. Realizaban exposiciones sistemas de pinturas, que permitían a clases medias –y no sólo a las élites- acercarse al mercado del arte. Los salones canalizan la producción artística (se convierten en otro filtro, pero menos riguroso) y comienza el proceso publicitario de las obras de arte, cuyo objetivo era crear un gusto por lo artístico en la sociedad.

Es innegable que siempre habrá una influencia del contexto y sistema vigente en el arte. Pero con la llegada del realismo del siglo XIX, y de esta toma de conciencia por parte de ese grupo de artistas; hay una emancipación: Ellos son ahora los que deciden (en mayor parte) qué plasmar en sus obras, y qué extracto de mundo seleccionar. Antes alguien (llámese noble, rey, iglesia, patrocinador, etc.) decidía por ellos, y si no era de su agrado lo que se mostraba, sencillamente desaparecía de escena: temas, encuadres, poses, rostros; estaban condicionados a una cuestión de gusto.

La realidad se muestra más cotidiana y accesible. De representar figuras reconocidas o que pagaban por un cuadro. Ahora los protagonistas son individuos anónimos y que no buscan una estética determinada en su retrato. La libertad de representación es palpable, ahora no se está sujeto a una directriz agobiante. No es al azar, que la mayor parte de los autores realistas vivieran en la pobreza, y tuvieran como objetivo dar un testimonio personal y auténtico de lo que para ellos es la realidad; recordemos a Courbet, quien

---

<sup>412</sup> Antonio Figueroba Figueroba y María Teresa Fernández Madrid (1996) *Historia del arte 2*. P. 13

buscó esta liberación desde el momento en que montó su exposición de forma independiente, Gombrich apoya esta idea al decir:

Los cuadros de Courbet son sinceros «Confío –escribió en 1854 en una carta muy característica- en ganarme siempre la vida con mi arte sin tener que desviarme nunca de mis principios ni el grueso de un cabello, sin traicionar mi conciencia ni un solo instante, si pintar siquiera lo que pueda abarcarse con una mano sólo por darle gusto a alguien o por vender con más facilidad». La deliberada renuncia de Courbet a los efectos fáciles, así como su resolución de reflejar las cosas tal como las veía, estimuló a muchos otros a reírse de los convencionalismos y a no seguir más que su propia conciencia artística<sup>413</sup>.

Obviamente, siempre hay una sujeción a cánones de producción. A órdenes políticos y sociales. Pero con la diferencia que ya no era –en este grupo- tan marcado el yugo sobre la creación y contenido de las obras. La realidad tenía un campo más abierto y flexible para expresarse.

Pero los filtros siempre existirán, es la manera de acceder al mundo. Tal vez pareciera que el artista contemporáneo es más libre y autónomo. Pero hay otros condicionamientos y marcos que regulan el campo del arte: la mercantilización, el juicio de los críticos especializados, competencia y encajar en un gusto social generalizado. Desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, se busca un equilibrio entre la independencia del artista y los compromisos que se tienen con el entorno socioeconómico vigente.

Cabe resaltar una vez más el papel del arte como un testimonio; reflejo del contexto material, moral, económico, religioso y social. El siglo XIX define una brecha sobre lo convencional, con el clasicismo y positivismo determinante. La obra que surge es revolucionaria por el hecho de buscar un nuevo esfuerzo en su creación plástica.

El siglo XX con esta nueva forma de abordar los filtros, inaugura las vanguardias estilísticas. Los artistas buscan innovar, hacer cosas diferentes y elucubrar su papel como actores sociales (la figura del “artista”). Hay una necesidad en esos años, de dotar de contenido al arte. Se presenta una voluntad semantizadora; hacer una coyuntura. Se señala que lo real no es igual a realismo: Las obras de arte no pueden solamente prescindir del mundo físico, ya sea a expensas que sea figurativo, abstracto, etc.: “Lo que el arte moderno no puede dejar de hacer es renovarse, de cambiar. Lo que el arte en sí

---

<sup>413</sup> E. H. Gombrich (2011). *Op.cit.* p. 391.

no puede dejar de hacer es designar humanamente la realidad”<sup>414</sup>. Hay que saberse reconocer en la forma de las cosas, para gozar de sí mismo como una realidad exterior. La obra de arte –como hemos visto- es una representación de sí misma y del mundo. Pero de un mundo que también es simbólico.

El arte contemporáneo occidental empieza a buscar parte de su identidad en lo tradicional: influencias africanas, rupestres, orientales y africanas hacen su irrupción. Todo aquello que no esté contaminado por el progreso y la “civilización” es adoptado. Se pretende volver a las raíces, a las fuentes primigenias, hay una aparición de estilos, los cuales evocan fuentes diferentes, pero que son la base de nuestra existencia:

El arte es manifestación de la realidad más auténtica del hombre, la expresión del sentimiento. Surge así el expresionismo. Pero el descubrimiento del subconsciente mueve a los surrealistas a buscar aquí, como fuente de la vida mental. En otros el arte es informal, rechazan las formas e imágenes, no transmiten más que palpitaciones; mientras que el arte abstracto, debido a que prescinde de la naturaleza para reconocer el valor de la forma y el color, busca en la armonía la pureza del arte.

En el siglo XX, los movimientos artísticos no acaecen de manera organizada; brotan, se superponen, se atropellan, espejo de la sociedad caótica que está emergiendo. Un ejemplo es Picasso quien pasa desde el fauvismo hasta el cubismo. La cultura evoluciona rápidamente y movimientos sociales de toda envergadura aparecen: La Primera y Segunda Guerra Mundial cambian el panorama global por completo. Por lo que la producción de obras de arte va al tenor de este esquema. Pero la pintura figurativa sigue cultivándose y tomando espacios. Puesto que el arte occidental –desde sus orígenes- ha ostentando este rasgo mimético de la realidad.

Movimientos relacionados con el realismo que aparecen en los primeros años del siglo XX son: El novecentismo, la pintura metafísica italiana. Ya para la década de los 20 y los 30s está la corriente de la nueva objetividad alemana. Además del realismo mágico, el muralismo mexicano y para los 40s llega el realismo estadounidense, en una época de entreguerras crucial. La forma de abordar la realidad se amolda a todos estos vaivenes sociales e históricos. El criterio del arte siempre está abierto y en construcción. Y más a partir de las vanguardias que instauraron un nuevo modo de la percepción de los objetos, y la relación del espectador con ellos: “Los artistas del siglo XX no se contentan con

---

<sup>414</sup> Francisco Calvo Serraller (2008). Op.cit. p. 17.

representar sencillamente lo que ven. También ellos han llegado a darse cuenta de los muchos problemas que se ocultan tras esta búsqueda. Saben que el artista que quiere representar una cosa real –o imaginaria- no tiene que empezar por abrir los ojos y mirar a su alrededor, sino por tomar formas y colores y elaborar la imagen requerida”<sup>415</sup>.

Es un proceso de elaboración complejo, no es algo instantáneo, sino que lleva la elección de una técnica, de material; de un ambiente propicio para la creación, etc. Lo cual siempre está a merced de elementos externos del entorno. Es un diálogo, un proceso de comunicación que integra diversos niveles<sup>416</sup>.

En 1930 la producción artística se enfoca a la figura de Hitler y el socialismo. La Guerra Fría trajo un dominio del arte abstracto sobre el arte realista hasta 1960. Después vino el nuevo realismo, donde una serie de artistas formaron un grupo, entre ellos: el francés Arman (1928-2005), los franceses Gérard Deschamps (1937 - ), Yves Klein (1928 – 1962), y el belga Christo (1935 - ). Lucian Freud (parte del corpus de investigación) se considera integrante de esta tendencia, aunque no del movimiento que formaron esos pintores. En el nuevo realismo se toma al mundo como una imagen, y las obras de arte como selecciones de la misma. Pretenden establecer un vínculo entre la vida y lo representado. Usan en su técnica collages e instalación de objetos cotidianos. Hay una rehabilitación del tratamiento pictórico y artístico a la realidad.

Existe un juego con lo que se observa del mundo. La percepción recurre a la creatividad, deja la idea de reproducción y se hace una re-presentación. Una creación autónoma que se basa en una previa interpretación. Se elige un detalle concreto, un ángulo visual y un tiempo específico. Ya en la actualidad (inicios del siglo XXI) y fines del XX, las nuevas tecnologías se abrieron paso, dando lugar a una era de hiperrealismo. Desde la cámara instantánea *Polaroid* en 1948, hasta la foto digital en 1990, la tendencia realista perdura. Se busca capturar en una imagen algo que nos voltee hacia la vida, hacia todo el universo que nos rodea y que establezcamos paralelismos u homologías con nuestra existencia.

Para resumir, el realismo nos permite ver a la obra de arte como una fusión, donde hay un elemento comunicativo innegable. Es la expresión de una sociedad, la pone en relieve y

---

<sup>415</sup> E. H. Gombrich (2011) *op.cit.* p. 459

<sup>416</sup> Cfr. 2.3. pp. 169-181.

devela aspectos de la misma: defectos y virtudes. Es una lente que busca ser lo más transparente posible, pero siempre está permeada por categorías y proyecciones de su creador. Lo realista como tal no existe, es una temporalización y/o dramatización de la acción seleccionada. Perpetúa un aspecto del mundo a través de una conjunción entre forma y contenido. John Berger lo condensó bien al decir: “el realismo no es un estilo, sino una aproximación y un objetivo”. Una obra realista nos da una visión de mundo, la mirada de un autor y de una época, nos brinda una forma de acercarnos hacia una experiencia concreta. La cual se resignifica con base en los referentes de cada intérprete.

La técnica realista está presente en numerosos estilos de producción artística, no se limita a un solo periodo, están históricamente determinados: “En el arte, como en la vida, un acontecimiento encaja en el otro; el ayer justifica al mañana y casi siempre ese ayer adquiere un significado distinto desde la perspectiva del mañana”<sup>417</sup>. Es un encadenamiento de hechos históricos, hilados por la temporalidad y la fusión de horizontes. La siguiente definición por parte de la historiadora de arte alemana Kerstin Stremmel resulta muy conveniente: “El término realismo no se aplica exclusivamente a las obras ejecutadas en el siglo XIX; desde la Antigüedad se han registrado tendencias calificadas de realistas. En este sentido el realismo incluye todos los intentos pictóricos, gráficos y escultóricos de reproducir la realidad visible con la mayor fidelidad a la naturaleza, en contraposición, por ejemplo, a los programas de orientación idealista”<sup>418</sup>.

Aun calificando de realista una obra, no hay reproducción fidedigna. La imitación al representar cuenta con autonomía. Se ven reflejados detalles del creador y su contexto. Además de la creación de un mundo independiente en la pintura. La principal premisa del realismo pictórico es “evocar una imagen verosímil del mundo visible”<sup>419</sup>, tratando de respetar la individualidad y unicidad de cada objeto representado. Hay una operación selectiva, se filtra lo que la mirada reconoce y capta. Terminamos este apartado no sin antes decir que lo realista se liga a lo figurativo, Pierre Francastel habla de ello:

El arte es un lugar donde se encuentran y se combinan fuerzas activas. Lleva consigo innovación simultánea en el espíritu y la materia [...] El arte es figurativo no porque constituye el reflejo de una realidad conforme a lo percibido inmediato o a lo institucionalizado, sino porque pone a disposición de los individuos y de las sociedades un instrumento propio para explorar el

---

<sup>417</sup> Ida Rodríguez Prampolini (1964) *El arte contemporáneo*. Pormaca. México. p.186.

<sup>418</sup> Kerstin Stremmel (2008) *Realismo*. Taschen. Alemania. p. 9.

<sup>419</sup> E. H. Gombrich (2011) *op.cit.* p. 394.

universo sensible y el pensamiento y para traducir simultáneamente, a medida de su desarrollo, las observaciones hechas y las reglas hipotéticas de causalidad que activan constantemente la doble tendencia paralela de comprensión y de manifestación donde se materializa una facultad siempre más o menos presente en la historia<sup>420</sup>.

El arte figurativo o no, es una abstracción de la realidad, que permite comprender más de la misma y también enriquecerla con los referentes a través de los cuales la interpretamos. Es un proceso inagotable de adherencia de significados.

### **3.3. Representación erótica en el arte contemporáneo**

---

El corpus de la investigación tiene dos ejes claves: Que las obras son figurativas, en la tendencia del realismo; y que abordan la temática erótica. Pero, ¿qué es lo erótico? Se partirá de una definición que vaya acorde al contexto sociohistórico.

El erotismo es un intercambio simbólico<sup>421</sup>. Encierra un conjunto de valores muy amplio, que va desde lo sexual, psicológico, religioso, afectivo, político, económico, etc. Es un elemento dinámico que está de forma inequívoca en todos los grupos sociales. Es un rasgo intrínseco de la cultura que configura acciones. Tiene diferentes connotaciones, acorde a la visión de mundo de cada sociedad e individuo:

Lo erótico se desarrolla como un proceso interactivo que está inserto en un contexto social-económico determinado, y entonces hay una constante evolución del mismo, y al estar en permanente transformación se perfila como una construcción simbólica, donde hay una recreación y rediseño intersubjetivo, que se mediatiza por las condiciones sociohistóricas que la estructuran y que en primera instancia le otorgan el significado<sup>422</sup>.

Se diferencia de la sexualidad, ya que ésta se refiere al instinto y función de reproducción que tienen las especies animales (incluido el ser humano). Y el erotismo es una actividad simbólica que utiliza a la sexualidad como basamento. Ya lo decía el ensayista francés, Georges Bataille: “La actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuadaos y los hombres, pero al parecer sólo los hombres han hecho de su

---

<sup>420</sup> Pierre Francastel (1988) *La realidad figurativa*. p. 115.

<sup>421</sup> Vid. Citlaly Aguilar Campos (2009). *La función poética en las imágenes eróticas de la Revista Quo*. pp. 132-142

<sup>422</sup> *Ibidem*. p. 134.



actividad sexual una actividad erótica<sup>423</sup>. La sexualidad es un fenómeno biológico y químico. Mientras que el erotismo tiene un carácter social-cultural. El doctor en psiquiatría John C. Pierrakos<sup>424</sup>, considera a la sexualidad como una fuerza que tienen todos los seres vivos, pero que en los humanos se manifiesta en cuatro niveles: físico, emocional, mental y espiritual. Y el erotismo es quien hace posible las conexiones entre los diferentes niveles: “Sirve de puente que salva la brecha entre la sexualidad y el amor; cruza el abismo entre dos personas. La fuerza del eros afecta a todos los niveles de nuestro ser; suaviza y libera el flujo de la emoción”. El erotismo transforma el instinto sexual en algo poético y único; simboliza la sexualidad en numerosas formas y significados.

El erotismo es una manifestación cultural, se permea de referentes y del contexto en el que esté inserto. Cada individuo vive y tiene un erotismo exclusivo, que se basa en su entorno y condiciones sociohistóricas que le rodean, Como cualquier expresión humana, que ha persistido a lo largo de miles de años; hay estructuras que se van repitiendo. Ciertos patrones que son similares en las sociedades. Pero la manera de significarlos es la que varía, Bataille<sup>425</sup> habla de esto, al concebir el erotismo, como una experiencia interior del ser humano. Que responde a un deseo, y contrario a lo que se pueda pensar, no es solamente una proyección hacia un determinado objeto. Sino que el erotismo anida dentro del deseo: Elegir un objeto de deseo, necesita primero de un bagaje, de experiencias anteriores. La actividad erótica es sumamente compleja, apela a la subjetividad; por lo que hay que poner especial atención en la especificidad de cada grupo sobre el erotismo, y no encasillarlo en una definición universal.

En específico, dentro de esta investigación, se hablará sobre el desarrollo de lo erótico en el arte contemporáneo de Occidente. Saber qué significado se le brinda y que concepción se tiene de la actividad. El periodo es el mismo que se trabajó en el apartado anterior: fines del siglo XIX hasta inicios del siglo XXI. No se pretende llegar a un exhaustivo detalle sobre todas las manifestaciones artísticas eróticas de este bloque de tiempo; sino dar un esbozo de lo que a grandes rasgos es el erotismo en ese contexto sociohistórico, para de esta forma tener más herramientas en la interpretación del corpus.

---

<sup>423</sup> Georges Bataille (1979) *El erotismo*. Tusquets. México. p. 15

<sup>424</sup> Vid. John C. Pierrakos (2008) *Eros, amor y sexualidad*. Neo Person. Madrid. pp. 45-51.

<sup>425</sup> George Bataille. Op.cit. p. 33.

La imaginación es un componente básico del erotismo. Funge como un motor que se alimenta de la visión de mundo del individuo, de todos sus referentes que acumula a lo largo de su vida. Imaginar, permite el despliegue de lo erótico. Sastre<sup>426</sup> considera a la imaginación como un modo de comunicación, que funciona en distintos niveles: práctico (diurno), dialéctico, puro (fantasía), onírico (nocturno). El erotismo abarca todas las categorías: Lo vivimos en el día a día (práctico), hay diferentes formas de experimentarlo, por ejemplo, las parafilias sexuales (dialéctico); se nutre de fantasías (puro) y se expresa en diferentes medios como el arte, la literatura, los sueños (onírico).

Se puede afirmar, con base en lo anterior, que el erotismo es una red de metáforas y símbolos que se nutre por la imaginación y actividad diaria del ser humano: “Mediante su raciocinio e imaginación, el ser humano transforma radicalmente los elementos naturales”<sup>427</sup>. El erotismo es una mediación con nuestra sexualidad, y por ende, con el mundo. Es ir más allá de lo práctico o biológico (fin reproductivo de lo sexual), es lo que Baudrillard<sup>428</sup> considera como valor agregado: dotar una actividad u objeto de valores simbólicos. Y así el individuo establece un lugar en su entorno, y se inserta en los procesos sociales. Y el imaginario de un grupo es el que permite jerarquizar y determina los anhelos, deseos, necesidades y fantasías; en este caso, de lo que puede considerarse erótico.

Es así, que la definición a utilizar como base para la investigación, es la siguiente: “El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que poético es la imaginación”<sup>429</sup>. Se ha escogido este concepto como eje del análisis, debido a que resume lo simbólico de la actividad, la cual es polisémica y siempre varía culturalmente. Es algo que se mueve en el terreno de lo poético, de lo insondable. Es una vivencia en transformación constante, que está inserta en la cultura y proporciona una mediación.

---

<sup>426</sup> Alfonso Sastre (1974) *Anatomía del realismo*. p. 286.

<sup>427</sup> Juan Antonio Rosado (2012) *Dulzuras de eros en el jardín cultural* en Bicaa’lu. Año IX. No. 21. ASECON. México. p. 8.

<sup>428</sup> Vid. Jean Baudrillard (2005) *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI. México. pp. 52-87.

<sup>429</sup> Octavio Paz (2007) *La llama doble. Amor y erotismo*. Planeta. México. p. 10.

### 3.3.1. Eros vs. Porno

---

Las premisas más importantes al hablar del erotismo son: que su naturaleza es simbólica, su basamento está en la imaginación de cada individuo, el cual va formando su concepto con base en su entorno y experiencias. Además, que culturalmente va acotándose su significado y alcances. Por lo tanto, para hacer más clara nuestra postura sobre este tema, es pertinente abordar las diferencias del erotismo con otros fenómenos como la pornografía.

El asunto que compete para esta investigación, es el artístico. Y es hacia donde se tratará de dirigir la discusión dentro del presente apartado. El investigador británico Ken Baynes<sup>430</sup>, considera que la relación entre arte, sexualidad y sociedad es paradójica, ya que es fuerte pero al mismo tiempo muy sutil. El arte siempre está implicado en la construcción del concepto de moralidad de una cultura, se vuelve un instrumento de difusión de la misma. Las obras de arte ayudan a construir imágenes y esquemas de lo que debe considerar una sociedad e individuo como erótico. Colectivamente se va creando el concepto y cada persona le da una configuración. Esto ayuda a dar coherencia y orden a la convivencia, tener un lugar en el mundo y hacer comprensibles acciones y pensamientos. En otras palabras, las obras de arte van determinando contenido de la vida del ser humano (al igual que otras formas simbólicas).

Por lo tanto, el arte erótico, no busca sólo ser testimonio de la sexualidad humana, sino que encierra muchos niveles de la realidad y vida cotidiana. Es una creación autónoma que refleja el sistema cultural de determinada sociedad: sus costumbres, conductas, miedos y creencias. Estas representaciones proyectan el estilo artístico de un grupo, al igual que sus actitudes ante temas específicos: “la cultura gravita onerosamente sobre el individuo y controla el contenido de su vida [...] la selectividad es una parte integrante de la función de la cultura [...] posibilita una sociedad coherente”<sup>431</sup>.

Un estudio del erotismo en determinadas obras de arte (en este caso occidentales contemporáneas) permite entrar a la vida individual y colectiva de una sociedad, en el

---

<sup>430</sup> Vid. Ken Baynes (1976) *Arte y sociedad*. Blume. Barcelona. pp. 107-169.

<sup>431</sup> *Ibíd.* p. 110.

mundo pasado, es decir, el que estaba vigente en ese tiempo y dar sentido al mundo presente; es una integración, donde las representaciones son el eje de comprensión.

Lo erótico responde a diversos fines, los cuales van adaptándose acorde al paso histórico. Por ejemplo, el erotismo occidental contemporáneo, es un espejo de su sociedad. Tiene una visión interna del capitalismo y de la forma en que las necesidades humanas están sometidas al campo político-económico. Si en culturas tradicionales como la hindú, el erotismo era holístico, parte de toda su visión de mundo, y estrechamente en contacto con la dimensión espiritual. Desde inicios del siglo XX, el erotismo tomó carácter mercantil, donde sus valores se basan en cubrir carencias; y ser objeto masivo de consumo. En este contexto, la obra erótica es una fantasía que busca llenar la insatisfacción y ser asequible a cualquier individuo.

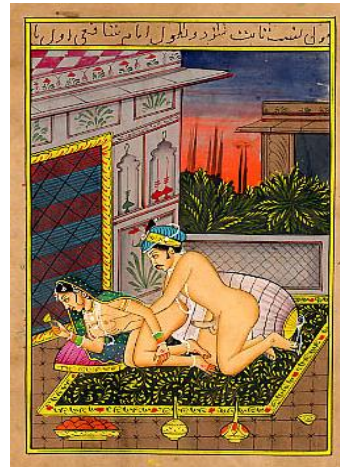
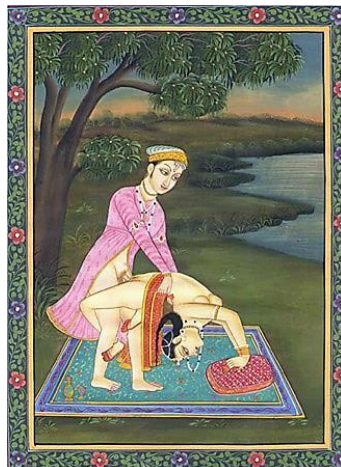
Es aquí, donde entra el tema de la pornografía, la cual tiene una estrecha relación con lo erótico. La línea que los separa es difusa y relativa. No hay un concepto absoluto de lo que es pornográfico. Varía culturalmente. Se relaciona con los modos de recepción social e individual. Se establece a través de la cosmovisión y referente vigentes. El sentido o significado de lo porno, depende de la relación entre la obra/fenómeno y el sujeto/espectador. Esto es: para determinar si un acto u obra es pornográfica, debemos mirar el contexto sociohistórico donde se inserta y los individuos que están interpretando tal evento.

Definir la pornografía, es a partir de la perspectiva donde se analice: legal, económica, histórica, geográfica, estructural. Al igual que en el arte, donde no hay un concepto universal, y se delimita a partir del horizonte epistemológico que lo antecede.

Los límites del porno son acotados a partir del estudio que se haga del fenómeno. Un buen parámetro son las diferentes etapas históricas. A partir de un análisis de las diferentes civilizaciones, se puede observar cómo la pornografía va transformándose. Siendo, en algunas culturas –como la Romana, en la época de emperadores, como Tiberio y Nerón- más flexible el concepto. La pornografía lidia con los valores morales vigentes. Son ellos quienes permiten esbozar de forma más clara lo que es pornográfico o no.

No se puede hacer una generalización de lo pornográfico, sería una insolencia. El que se muestren desnudos totales y explícitos, no es sinónimo de algo porno. Una representación, no es pornográfica por el solo hecho de mostrar un falo erecto, o una pareja teniendo relaciones sexuales. El factor sociohistórico es crucial para clasificar y comprender el fenómeno. Por ejemplo, las figuras que se hallan grabadas en los templos de Khajuraho, localizados en el centro de la India; son una muestra de esta necesidad de contextualización. A primera vista, son esculturas realizando prácticas sexuales. Pero para algún espectador, esas figuras serían pornográficas y fuera de lugar en un sitio sagrado. Al profundizar en la historia de ese recinto, se aprecia que están relacionadas con el culto a los dioses Shivá y Párvati; y con el *Kamasutra*, texto base de la literatura hindú, escrito por el religioso Vatsyayana Mallanaga a mediados del 320-540 d.C .Donde aborda el arte del buen vivir, pero a lo largo del tiempo; fue más visto como un manual de posiciones sexuales, comercializado desde un enfoque pornográfico. Perdiendo su valor original: un libro de enseñanzas y tradiciones para una sociedad donde el ejercicio de la sexualidad era parte integral de su existencia. Era un eje de su vida cotidiana, integrándolo a su dimensión espiritual.

Detalle de estela de esculturas en el templo de Khajuraho. India



Serie de ilustraciones del Kamasutra

Estos ejemplos nos dan una guía, sobre la relatividad de la pornografía; la cual va ligada a la subjetividad y juicio de gusto<sup>432</sup>: Muchas veces, ciertas imágenes no son consideradas pornográficas por estar dentro de un museo, ser parte de un manual de anatomía, o tener la etiqueta de “artísticas”. Pero una imagen similar, en las páginas de una publicación de consumo popular, como las historietas o revistas de caballeros; causan revuelo, y son percibidas inmediatamente como pornográficas. Aunque otras veces, ocurre lo contrario; alguna imagen que ilustre un libro, que hable de la vida reproductiva del ser humano es causa de escándalo. Muestra la polémica suscitada en México, dentro de algunos sectores sociales, en los años 1999 y 2000; por el contenido añadido a los libros gratuitos de texto de Ciencias Naturales de los años 5º y 6º de primaria. Las personas en contra de esta actualización, decían que no se debía de ahondar en temas como la masturbación, homosexualidad, aborto. Estos eventos son increíbles para otros grupos sociales, ejemplo es la Unión Europea: Ciudades como Berlín, Hamburgo, Ámsterdam, Amberes, Bruselas, Copenhague, Estocolmo, Barcelona, París, Londres, etc.; conviven diariamente con elementos que contienen altos tintes sexuales, como su publicidad, productos, lugares, museos o comercios especializados.<sup>433</sup> Hay un salto considerable en cómo se aprecia lo porno, con base en el factor temporal, moral y cultural.

Entonces. ¿Cómo acotar lo pornográfico, si es un fenómeno volátil y difícil de asir? La respuesta está en centrarse dentro de ciertos enfoques, ¿De qué estamos hablando? Bien es cierto que hay una industria del porno, y un género establecido: Las películas pornográficas, literatura, etc. Siguen ciertas pautas o cánones, que los diferencian de otros productos culturales. Uno de ellos es que se relacionan con la actividad sexual explícita, en otras palabras, que no se maneja la censura ni aspectos velados para el espectador. La pornografía como género, muestra la sexualidad de manera tácita. Ésta es una forma de observar y delimitar lo pornográfico.

Otra manera es observar el factor cultural. Cada época elabora una visión de lo que considera como pornográfico, desde ahí podemos partir. De vuelta al ejemplo de los templos hindúes, muchas de las culturas tradicionales de Oriente, consideraban el sexo como un goce sagrado, indispensable para alcanzar la inmortalidad: En el Egipto antiguo, tomaban el sexo como el origen supremo del universo. El faraón, como símbolo de la

---

<sup>432</sup> Vid. Emmanuel Kant (1977) *Crítica del juicio*. Espasa Calpe. Madrid.

<sup>433</sup> Vid. Erika Lust (2010) *La Biblia erótica de Europa*. Ilus Books. Eslovenia. 242 pp.

divinidad, tenía como tarea masturbarse una vez al año, en las aguas del río Nilo para favorecer su crecida y de esta forma atraer la fertilidad al pueblo. Existía todo un imaginario erótico que regía la vida cotidiana: pinturas, textos, instrumentos, etc. Los conceptos de pornografía o depravación, sencillamente no existían. En la China antigua, el sexo era un acto de culto, que se enfocaba en conseguir la vida eterna. Un manual taoísta, del siglo II, afirmaba que después de 1,200 encuentros sexuales, el emperador, se volvía inmortal. O los griegos acogieron la homosexualidad como algo convencional: era común que maestros y gente mayor, tuviera como amantes a jovencitos, a los cuales tomaban como discípulos<sup>434</sup>. Si se desea analizar las expresiones de estas sociedades, no puede ser desde el concepto de lo que hoy conocemos como pornografía, hay que contextualizarlas; es decir, profundizar en sus creencias y visión de mundo que tenían y seguían. Y si aun así, concluimos que son pornográficas estas manifestaciones; tenemos que tener en claro, que es desde nuestro punto de vista personal, no como una premisa general o absoluta.

Otra opción de estudio, es la estructura, en la cual hay ciertas constantes. Para Roland Barthes, lo pornográfico es homogéneo, “está enteramente constituido por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo”<sup>435</sup>. Lo porno se distingue fácilmente. Lo erótico es más sutil y misterioso. Ésta última afirmación va dirigida al aspecto formal. Lo pornográfico –dentro de los productos de la industria cultural occidental- se liga a un contenido particular e identificable: elementos osados, atrevidos, provocativos y que rebasen el límite de lo tolerable para los códigos colectivos vigentes. Como se mencionó anteriormente, el mostrar genitales en una representación, no equivale a darle –automáticamente- la etiqueta de pornográfico. Pero cuando se analiza la estructura, por ejemplo, de un filme o de una fotografía –acotados en un contexto- sí podemos descubrir ciertos elementos (por ejemplo encuadres, planos, escenas, composiciones) que las catalogan en un género como el de la pornografía.

La estructura es un elemento muy importante para reconocer y diferenciar lo pornográfico (aunque no el único), la composición de una imagen es básica para acceder a su

---

<sup>434</sup> Vid. María de Lourdes Hernández Díaz (2013) *El sexo en la antigüedad* en Bicaa’luu. Año XI. No.33. Febrero 2013. ASECON. México. pp.11-13.

<sup>435</sup> Roland Barthes (1982) *La cámara lúcida*. Gustavo Gili. Barcelona. p. 86.

significado y objetivo. ¿Qué hace diferente –en cuanto estructura- a una representación erótica, de una pornográfica? Juan Antonio Rosado considera que lo pornográfico, presenta y no representa. Es decir, deja lo metafórico en un segundo plano, es más literal, “su único interés es mostrar la genitalidad sin ningún otro fin”<sup>436</sup>. La manera de interpretar lo expuesto, depende del espectador, y es quien le otorga el valor o simbolismo. Entonces la genitalidad repetitiva y feroz –entendida como la exhibición de órganos sexuales como penes, vaginas, senos, pezones, glúteos, lubricación, semen, testículos, muslos, etc.- sería uno de los factores constantes en la pornografía. El escritor español, apoya esta idea, cuando expone al hablar del cine pornográfico, que “el cine porno más común, está fuertemente polarizado por la genitalidad, en agudo contraste con el erotismo del cine tradicional, polarizado en la fijación del deseo en el rostro”<sup>437</sup>. Ésta forma de distinción entre eros y porno, sólo aplica en cuanto a estudios focalizados en estructura formal, de un producto cultural específico, como son las películas.

Pero entonces, ¿Se puede hacer una diferencia sobre el estilo pornográfico, en un sentido más amplio? El investigador y filósofo francés Ruwen Ogien<sup>438</sup>, establece que lo pornográfico, es aquello que tiene franca actividad sexual, y cuenta con rasgos estilísticos que hagan evidentes desnudos frontales, los genitales y muchas veces sin personajes con identidad. Son figuras anónimas. Por su parte, el antropólogo Bernard Arcan, dice que la pornografía es la “representación del sexo en sí mismo sin maquillaje y sin otra referencia”<sup>439</sup>. En cambio, el erotismo puede estar lleno de referentes, símbolos y profundidad. Está lleno de significados por descubrir y añadir. No se considera transparente, y la pornografía (como estilo o recurso) sí. Es así que se puede considerar lo erótico más profundo, con una complejidad de significado, mayor a lo pornográfico, que es más literal, y va más encaminado al signo.

Esto da la pauta para observar el erotismo como un fenómeno, que, actualmente, se identifica más con la idea de alta cultura. Con algo -en apariencia- más exclusivo y refinado; privilegio de ciertos sectores que pueden apreciarlo (lo que es altamente cuestionable). Mientras que la pornografía es algo más popular, con un carácter

---

<sup>436</sup> Juan Antonio Rosado (2012) *Dulzuras de eros en el jardín cultural*. p. 11.

<sup>437</sup> Román Gubern (2005) *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama. Barcelona. p.30.

<sup>438</sup> Vid Ruwen Ogien (2005) *Pensar la pornografía*. Paidós. Barcelona. pp. 47-61.

<sup>439</sup> Bernard Arcan (1993) *Antropología de la pornografía*. Nueva visión. Argentina. p. 31.



comercial, asociado al *mainstream*<sup>440</sup>, con un acceso más generalizado y decadente: “La pornografía reside en la edificación de un imaginario que dinamite selectivamente ciertos tabúes sociosexuales”<sup>441</sup>. La cuestión antropológica, es otra arista para hacer la diferencia entre ambos conceptos. El uso por parte del individuo es una parte crucial para entenderlos. Hay usuarios que utilizan imágenes consideradas pornográficas, para erotizarse, y en ellas sólo ven instrumentos para acceder a su imaginario erótico. No cómo algo que los escandalice o pervierta.

A fin de cuentas, la pornografía, al igual que el erotismo, reside en cada uno de nosotros, somos quienes la identificamos o le damos ese adjetivo al contemplar una imagen, leer un texto, etc. Bernard Arcan<sup>442</sup> menciona que lo porno no es identificable al cien por ciento, que para aprehenderla, debemos establecer un nexo entre el contenido de lo que consideramos pornográfico y su contexto. De esa manera, se podrá tener una aproximación al término. Una ilustración de genitales dentro de un libro de texto médico o escolar no se considerará pornografía; a menos que una persona que no tenga el contexto educativo la observe y entonces le de tal connotación: “El contexto es evidentemente extensible en el tiempo como en el espacio, y el grado de esta extensión determina lo que será pornográfico”<sup>443</sup>.

Clasificar algo como pornográfico o erótico, depende del acercamiento que tenga el espectador. Desde un usuario más especializado hasta un amateur, la forma de acercarse y vivir el fenómeno es única. El uso es libre e individual. La conexión que hacemos con las representaciones es totalmente personal (sin dejar fuera el bagaje cultural que nos antecede). Pero cada persona elabora significados e imágenes mentales, que asocia con determinados conceptos y/o experiencias. Se asume una postura como espectador, que muchas veces está condicionada por el espacio, situación, rol, etc. Ejemplo: Tal vez alguien guste de consumir películas relacionadas con el tema de los tríos sexuales, y lo percibe como algo erótico, en la intimidad de su habitación. Pero cuando se enfrenta a dar una opinión pública sobre ese mismo producto, su valorización cambia; y ahí lo considera

---

<sup>440</sup> Término que hace referencia a los productos masificados, que se consumen por una gran mayoría. Se asocia con los medios de comunicación de masas. Algo que es de uso común y popularizado, sin tener ninguna exclusividad, que se produce en serie.

<sup>441</sup> Román Gubern (2005) op.cit. p. 17.

<sup>442</sup> Ibídem. p. 30

<sup>443</sup> Ibídem. p. 32

como pornográfico<sup>444</sup>. No es un acto exclusivamente personal, no se puede escapar de la influencia que tiene la cultura sobre nosotros, de sus códigos y juicios. Por lo que estos conceptos (eros y porno) no son sencillos de asir, tienen que ser estudiados desde una perspectiva; asumir una postura de análisis.

Es similar a la experiencia que se tiene con el arte: Donde el individuo pone en acción el significado. Y a través del juego con la obra, empatiza y accede a su esencia, teniendo como resultado, una re-interpretación que integra a su vida cotidiana. Lo mismo ocurre con las representaciones erótico-pornográficas. Somos nosotros quienes las dotamos de sentido, llegamos a ellas con nuestros aprioris, y con base en ese punto de partida, vamos interactuando y re-ordenándolas en nuestro contexto. La siguiente cita, resume a la perfección, lo anterior expuesto: “La pornografía caracteriza un punto de vista, no una cosa”<sup>445</sup>. Nuestro papel como intérpretes es la clave para comprender estos conceptos. El juicio de valor y/o de gusto (junto con el uso) que ejerce cada espectador se convierte en la llave principal para hacer una diferenciación de los mismos.

Un buen ejemplo del juicio de gusto son las representaciones masculinas con tintes sexuales. Muchas de ellas son consideradas –casi de forma inmediata- por un buen sector de la sociedad mexicana como pornográficas o que pertenecen a la comunidad gay. Lo cual no ocurre en otras sociedades, donde hay una buena aceptación de imágenes masculinas, sin una polémica generalizada al respecto. Un ejemplo es la antigua Grecia, donde en el siglo V a.C., tomaron como género artístico, el desnudo masculino, antes que el femenino, puesto que consideraban (sobre todo en Atenas) a la mujer como carente de derechos e insignificante. Las relaciones sexuales entre hombres, eran simbólicamente mejores que las heterosexuales<sup>446</sup>. De ahí (junto con otras muchas razones), su preferencia por la figura masculina, en gran parte de sus manifestaciones artísticas. Su juicio de gusto era diferente: Ensalzaba el desnudo masculino; lo insertaban en su cotidianidad.

---

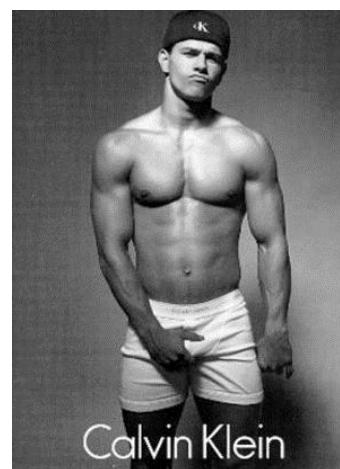
<sup>444</sup> Las definiciones de erotismo y pornografía, son tareas arduas. Están insertas en la cultura de cada sociedad, y por ende, en el del proceso de comunicación. Que como se vio en el capítulo 2, está sumergido en la complejidad, en una red de significaciones y dimensiones. Nunca terminan de definirse, pues van reinterpretándose y cambiando al paso de la historia y el tiempo.

<sup>445</sup> Andrés Barba y Javier Montes (2007) *La ceremonia del porno*. Anagrama. Barcelona. p. 29.

<sup>446</sup> Vid. Roman Gubern (2005) *Patologías de la imagen*. Anagrama. Barcelona. pp. 185-186

Esta anécdota sobre la sociedad griega del siglo V a.C., remarca la importancia del contexto para comprender el significado erótico y/o pornográfico de una representación. Actualmente, tenemos a nuestro alcance la publicidad de ropa interior masculina, del diseñador norteamericano, Calvin Klein. Que muestra una diferente concepción sobre el uso de la figura del hombre como símbolo erótico. En los promocionales, se puede observar a modelos masculinos semidesnudos, vistiendo, únicamente, las prendas de dicha marca. Tienen expresiones y poses más audaces que las modelos femeninas. El simbolismo del erotismo masculino sigue aún en desarrollo, acercando a las mujeres hacia él; que exista una demanda del mismo. Pero los usos y significados que se brindan, no son transparentes. Dependen del entorno, del espectador y del tiempo en el que se estén interpretando.

Publicidad de  
ropa interior  
masculina de la  
marca Calvin



De acuerdo a la exposición *El hombre al desnudo*, presentada en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de la Ciudad de México a inicios del 2014, la representación del desnudo masculino ha tenido un desarrollo acorde al imaginario colectivo de cada época. Teniendo en la actualidad una fuerza y vigencia que no tenía desde hace mucho tiempo. Esto se debe –según la curaduría de la exposición- a que el siglo XX trajo liberación de prácticas sexuales, además de movimientos y fenómenos sociales que relajaron ciertas convenciones y trajeron como resultado una afirmación de la voluptuosidad del cuerpo masculino y potencializó su carga erótica. El montaje divide al desnudo masculino en seis perspectivas que han sido desarrolladas por diversos estilos y técnicas artísticas: 1) ideal clásico o canónico 2) Ideal heroico 3) Nuda Veritas (estética realista) 4) Al natural (inserto en el paisaje) 5) En el dolor (fetichización y cuestionamiento de la virilidad) 6) Objeto de deseo (sensualidad y erotización).

El erotismo masculino sigue abordándose y desplegándose con mucho tiento. No sólo en el ámbito del arte, sino también de los medios de comunicación. Derribar estereotipos (valor simbólico del falo como fantasía y orgullo viril<sup>447</sup>), construir una nueva visión de mundo es tarea complicada pero no imposible. Al ritmo que transcurre el tiempo, y las sociedades se transforman; la manera de percibir las representaciones visuales, también cambia. La historicidad es clave para entender lo que es pornografía y erotismo. Sin este factor sólo estamos dando juicios parciales y subjetivos; basados en nuestras meras percepciones y aprioris.

Tales aseveraciones, no conducen a un relativismo, a una arbitrariedad desenfrenada. Es innegable que existe una estructura en las imágenes que se consideran eróticas, o que tienen tintes sexuales. Como el uso del desnudo, el foco en las zonas erógenas, o elementos retóricos que llevan un doble significado, que apela al conocimiento previo del espectador para develar esos “acertijos” visuales. Pero clasificar como pornografía alguna representación, de forma tajante y generalizada no es posible –a excepción que nos refiramos al género o industria comercial-. De ahí en fuera todas son miradas de los intérpretes. Donde hay pornografía declarada, hay transgresión a ciertos cánones y/o regularizaciones morales vigentes: “La pornografía nació como tal en la edad moderna cuando fue descalificada moralmente y perseguida penalmente en razón de ello, por las autoridades civiles”<sup>448</sup>. Es una cuestión de consumo y elección que se regula a través de la censura, de la configuración que se utilice.

La pornografía se oficializa, a través de un marco institucional. La cuestión del arte es un excelente ejemplo. ¿Cómo decir que una obra no es pornográfica, para cierto espectador, por el solo hecho de estar en un museo? Actualmente, obras como: *Los modos. Los dieciséis placeres* (1526) del italiano Giulio Romano; *Amor victorioso* (1602-1603) del pintor italiano Caravaggio; *Tres Amantes* (1817-1820) del artista francés, Théodore Géricault y *El origen del mundo* (1866) de Courbet; son consideradas piezas artísticas, no se clasifican oficialmente como pornografía. Pero en su tiempo<sup>449</sup>, fueron censuradas,

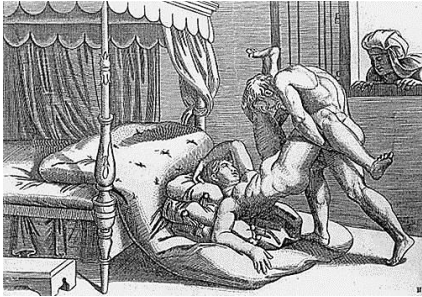
---

<sup>447</sup> Vid. ibídem. pp. 226-229.

<sup>448</sup> Ibídem. p. 240.

<sup>449</sup> Romano fue perseguido por realizar esa serie de dibujos que ilustraban posiciones sexuales. Caravaggio enfrentó acusaciones sobre su homosexualidad, molestar muchachos; y poner el rostro de sus amantes en los personajes de sus obras. La pintura de Géricault estaba fuera de tono para su época (restauración Post-Napoleónica), era inaceptable para la mentalidad vigente. Por lo que se cree fue un encargo personal de algún comprador. Igual que la ya mencionada obra polémica de

causaron polémica, eran observadas sólo por un pequeño grupo de privilegiados. La percepción que se tenía de las mismas era completamente diferente.



*Los modos. Los dieciséis placeres* (1526)  
Giulio Romano

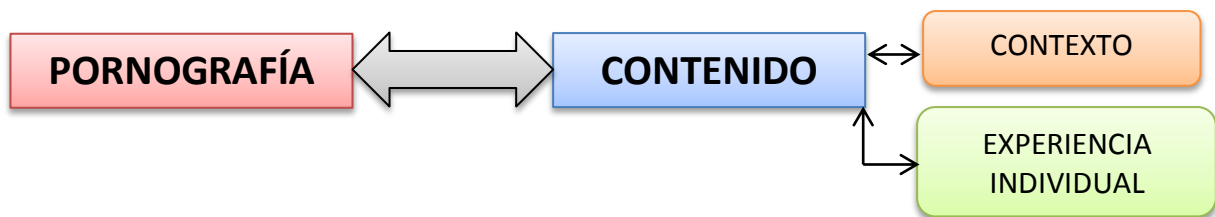


*Amor victorioso* (1602-03)  
Caravaggio



*Tres Amantes* (1817-1820)  
Théodore Géricault

El que colectivamente, ya no se consideren pornografía estas representaciones, no las salva de que algún espectador les otorgue esa connotación. Su uso va más allá de las regulaciones oficiales: “La obra pornográfica [...] se caracteriza mediante la asociación a una reacción lasciva, sexualmente estimulante [...] El David de Miguel Ángel, y hasta el Discóbolo de Mirón, son susceptibles de convertirse en pornográfico [...] por mucho que un adicional carácter artístico exima luego a las obras del castigo legal”<sup>450</sup>. Definir lo porno es una cuestión de perspectiva y aplicación: “La pornografía nunca es un objeto identificable, sino la relación de un contenido con su contexto y la experiencia individual de un contenido”<sup>451</sup>. Mucha razón tienen estos dos críticos de arte al concebir así lo pornográfico, que como se ha visto se inserta en la complejidad y en el proceso vivo de la cultura y su relación con cada individuo. El siguiente esquema, ilustra la anterior cita.



Courbet, mandada a hacer por un diplomático y excéntrico coleccionista egipcio, Khalil-Bey. En su tiempo, no fue exhibida en público, sólo en reuniones exclusivas, que requerían previa invitación.

<sup>450</sup> Andrés Barba y Javier Montes (2007) *La ceremonia del porno*. pp. 31-36.

<sup>451</sup> *Ibíd.* p. 39.

La línea entre arte y pornografía se ajusta al anterior esquema. El contexto (en el que se incluye las condiciones sociales e institucionales), y la experiencia personal del espectador; son las que sitúan la representación, en un rubro u otro. Es un compromiso, asumido a partir del acercamiento que se tenga.

Podemos concluir, diciendo que la pornografía es una construcción cultural e individual; que tiene la posibilidad de ser abordada desde diferentes perspectivas: la comercial, legal, moral, artística, psicológica, estructural, etc. Mientras que el erotismo es un atributo simbólico, un rasgo que acompaña a la sexualidad humana, y que tiene un abanico extenso de formas para manifestarse. Igual que la pornografía, el contexto es primordial para comprender su significado y función dentro de un grupo social o individuo. El erotismo es algo que nos acompaña invariablemente, y que vamos descubriendo y construyendo a lo largo de nuestras vidas. Dicho de otra manera, lo erótico es intrínseco para el ser humano, se asocia más con un carácter espiritual y trascendente; mientras que la pornografía es un artificio que se ha ido erigiendo desde hace siglos, a partir de la censura, regulaciones morales y jurídicas, etc.

La categoría a utilizar en la investigación, por ir más acorde a los fines que se tienen, es la del erotismo. Se pretende observar si las representaciones artísticas seleccionadas, cuentan con este atributo. Ya sea de forma intencional, por parte de cada uno de sus creadores. O a través del tiempo y las diferentes interpretaciones, se le fue asignado ésta condición. Causa por la cual, la relevancia del contexto, es un elemento vital a rescatar a lo largo de todo este capítulo. Es el responsable de que los conceptos previos tengan coherencia y sentido aplicados a las imágenes del corpus.

Sin el contexto, sencillamente se carecería de inteligibilidad y no podría existir una buena interpretación. Por ejemplo, el concepto de erotismo utilizado se relaciona con la sociedad contemporánea occidental. La cual de acuerdo al sociólogo francés Gilles Lipovetsky<sup>452</sup>, es una sociedad que tiene como características el individualismo, el consumo masificado, el abandono ideológico y político, la erosión de una identidad. Y para entender el erotismo, o la pornografía; hay que voltear a la época donde están insertos, comprender sus condiciones socio-históricas.

---

<sup>452</sup> Vid. Gilles Lipovetsky (2010) *La era del vacío*. Anagrama. Barcelona. pp. 5-33.

### 3.3.2. Sus manifestaciones

---

Comencemos con esta contextualización del erotismo occidental contemporáneo. La sociedad posmoderna es “aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento”<sup>453</sup>. Esta sociedad comienza con el siglo XX. Un rasgo muy evidente es el exacerbamiento del ego a través de diferentes interfaces: medios de comunicación, tecnología, moda, deporte, consumo, etc. Busca que el individuo se exprese a través de cualquier vía, incluido el elemento erótico. Hay un privilegio a la diversidad, a tener numerosas opciones. Se erige una lógica de la personalización; los valores colectivos quedan rezagados.

Pero ¿De qué forma se desarrolló el erotismo en esta sociedad? La fotografía fue un parteaguas para la producción de imágenes eróticas; así como también lo hizo dentro de los inicios de la pintura contemporánea. Marcó una apertura para experimentar y conocer más sobre el tema: “con el nacimiento de la fotografía –no del daguerrotipo, que era ejemplar único- la influencia del erotismo se afirmó”<sup>454</sup>. Permitted divulgar una idea más generalizada de lo que debía o era para esos tiempos lo erótico. Marcó una línea de pensamiento; que en el caso de Occidente se marcó (y continua así) como una paradoja: hay un culto al cuerpo, pero al mismo tiempo se señala como algo inmoral. Hay una represión sobre el tema, pero irónicamente una exhibición masiva sobre el mismo. Sería como la frase de uso popular “mira pero no toques”: “El cuerpo se concibe en Occidente como una cosa que se “puede poseer”, que a la vez se rechaza y se somete como objeto inferior, la modernidad trata al cuerpo como exterioridad sin espíritu [...] El cuerpo humano se vuelve objeto de atracción y repugnancia”<sup>455</sup>.

El discurso del erotismo en Occidente maneja una doble moral: inserta la censura pero también una exaltación del ego. Hay todo un mercado del sexo y sus diversas manifestaciones a través de lo erótico; e irónicamente hay un señalamiento hacia sus consumidores y creadores. La represión y apertura conviven dentro del mismo espacio: “Raramente una época se había interesado tanto en las cosas del sexo, así como raramente se ha afectado más el espíritu de una sociedad con sus propios

---

<sup>453</sup> Ibídem. p. 9.

<sup>454</sup> Joseph-Marie Lo Duca (1970) *Historia del erotismo*. Siglo XX. Buenos Aires. p. 149.

<sup>455</sup> Citlaly Aguilar Campos (2009). Op.cit. p. 120.

descubrimientos<sup>456</sup>. Lo obsceno, el pudor, la libertad, el placer conviven sin restricciones en el erotismo contemporáneo occidental.

Otro de los rasgos del erotismo de principios de siglo XX fue el tono individualista que empezaba a preponderar en diferentes dimensiones de la vida social: “la modernidad ha traído un discurso orientado hacia el futuro y haciendo énfasis en el individuo [...] sobre la base de que el dominio del cuerpo era una cualidad necesaria para [...] el bienestar interior y exterior<sup>457</sup>. Un ejemplo es la emancipación de la mujer, su presencia en esferas fuera del ámbito familiar y hogareño. Y también el acceso a materiales eróticos en gran escala: fotografías, novelas, pinturas, etc., lo cual fue consecuencia de la revolución tecnológica, que aún hoy en día sigue dando más espacios a lo erótico.

Cine, teléfono, televisión, video, internet, celulares, computadoras. Inventos que desde la fotografía provocaron el nicho perfecto para que temas como el erotismo se propagaran con mayor impacto y rapidez: “el erotismo de hoy no está amenazado sino por su inflación paraerótica. Por el cine, la prensa y la publicidad [...] se transforma en un erotismo larvado<sup>458</sup>. Esta frase del cineasta y crítico de arte francés J.M. Lo Duca se orienta a esta expansión de lo erótico en el espacio público de la cultura occidental, lo cual obedece a diferentes intereses, por ejemplo, enfocados hacia el consumo y las ganancias. El erotismo contemporáneo perdió espiritualidad y su significado se direccionó en múltiples direcciones.

Eventos<sup>459</sup> como: la Primera y Segunda Guerra Mundial, la depresión económica, el socialismo, la revolución sexual, el invento de la pastilla anticonceptiva y por ende el control de natalidad, el derecho al voto por parte de la mujer, el descubrimiento de nuevas enfermedades de transmisión sexual, el psicoanálisis de Freud y sucesores, manuales de sexualidad como el del zoólogo norteamericano Alfred Kinsey, el aumento en divorcios, legalización del aborto, cirugía plástica, inseminación artificial, las vanguardias en el arte, el pop art, el nacimiento de la revista Playboy, cirugía para cambio de sexo, feminismo, movimientos homosexuales, etc. Dibujaron un contexto sociohistórico específico para que

---

<sup>456</sup> Gabriel Christian (1973) *La sexualidad en el siglo XX*. Editorial Posada. México. p.8

<sup>457</sup> Citlaly Aguilar Campos. Op.cit. p. 121.

<sup>458</sup> Joseph-Marie Lo Duca (1970) op.cit. p. 152.

<sup>459</sup> Vid. Gabriel Christian (1973). 156 pp.



la significación sobre lo erótico tenga una concepción muy distinta a la de épocas pasadas, donde el carácter religioso preponderaba.

Una palabra que define al erotismo contemporáneo, es lo visual. La ciudad francesa de París es un buen indicador. En París, a inicios del siglo XX, comenzó el movimiento de la *belle époque*<sup>460</sup>, en el cual, además de toda la visión capitalista, de progreso, glamour y el brillo; hubo manifestaciones artísticas muy importantes donde lo erótico se tomaba como temática recurrente. Los cabarets como *Moulin Rouge* y el *Tabarín*, abrieron sus puertas a los espectáculos de revista con bailarinas sugerentes. El cabaret parisiense *Folies Bergère* tuvo el primer desnudo sobre el escenario en 1912, lo que provocó un enriquecimiento erótico a las puestas teatrales; las cuales fueron incorporando cada vez más este elemento ante la demanda y aceptación del público. Las fotos eróticas eran muy recurrentes y codiciadas, las cabinas con imágenes en serie (como si fuera un pequeño filme) tomaban mucho éxito. Se inició un turismo erótico para los visitantes a la ciudad.

Retomando el tema de los cabarets, éstos fueron muy importantes para el arte, en sus instalaciones. Numerosos artistas como los pintores franceses Henri de Toulouse-Lautrec, y Édouard Manet obtuvieron inspiración de estos lugares para realizar algunas de sus obras magistrales. Se reitera que el contexto es un factor primordial para la creación, fomenta la imaginación. Se utilizan los códigos sociales vigentes en la forma y contenido.

Las prostitutas, bailarinas, cuerpos desnudos, autoerotismo, escenas de vida cotidiana y doméstica establecían parámetros en la temática de las obras eróticas de inicios del siglo XX. La figura femenina se consolidaba como un símbolo recurrente en la composición: "El arte usa el desnudo femenino como tema recurrente, actúa como brújula y espejo del deseo, y plasma el cuerpo de la mujer como una fantasía atemporal. No suele crear, sino que mantiene un estereotipo. El desnudo femenino transita por todos los museos del mundo con la etiqueta de erótico"<sup>461</sup>.

---

<sup>460</sup> Periodo que comprende de fines del siglo XIX a 1914, antes de la Primera Guerra Mundial. Se perseguía una ideología de progreso social. Donde el porvenir era optimista y creciente en diferentes campos: Político, científico, artístico, tecnológico. Había un clima de prosperidad y fulgor. Los cambios culturales influían en todos los estratos sociales y comenzaba una globalización y expansión de la economía. Auge de las grandes potencias mundiales.

<sup>461</sup> Francisco Enriquez Muñoz (2012) *El desnudo atemporal* en Bicaa'lu. Año IX. No. 21. ASECON. México. p. 35.



*Au Salon de la rue des Moulins*  
Henri de Toulouse-Lautrec  
(1894)



*Desnudo a contraluz*  
Pierre Bonnard  
(1907)



*Muchacha desnuda con los  
cabellos negros*  
Egon Schiele  
(1910)

Existe una redundancia simbólica de la mujer dentro de las obras eróticas del siglo XX. En contraparte, en este nuevo siglo, la introducción de la figura masculina es visible –aunque un tanto escueta y paulatina-. En palabras de Alberto Dallal<sup>462</sup>, hay una influencia anglosajona que, culturalmente, impone una línea de lo que es erotismo en los medios masivos. Los cuales excluyen el factor homoerótico por razones comerciales y de moral, donde la mujer se ha ganado un lugar como objeto de consumo y deseo, por ejemplo con la figura de *Pin-up*<sup>463</sup> que ha sido en extremo utilizada desde principios del siglo XX en

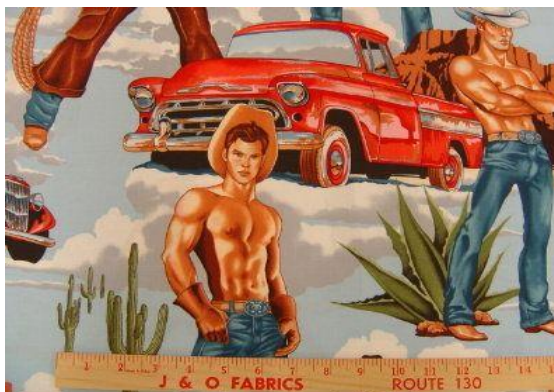
<sup>462</sup> Sesión de tutoría 17 de Febrero de 2012. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. Ciudad Universitaria.

<sup>463</sup> Es un término de inicios de siglo XX que se le da a mujeres y hombres que tienen un look determinado: pose sugestiva, sonrisas tentadoras, poca ropa (que puede consistir de uniformes o rasgos distintivos); y mucha coquetería. Se tiene la idea errónea de que es una categoría

fotografía, publicidad, modelaje, cine, y demás medios masivos. Su éxito se basa en el uso del erotismo como elemento poético<sup>464</sup> en la composición, pero se ha sesgado la presencia masculina de este estilo, dejándose casi por entero a la mujer: “Pinups are big business. Almost every newsstand has its rack of girlie magazines, ranging from the upmarket glossies *Playboy* and *Penthouse* to more blatant titles like *Knave* or *Cockade* or *Men Only* [...] the pinup is a modern phenomenon, a product of a mass consumer society”<sup>465</sup>.



Portada de Revista *Wink*  
Marzo 1946



*Pin up Cowboy fabric*  
Alexander Henry Fabrics Wranglers

El cuerpo femenino como símbolo del erotismo es una cuestión en su mayoría cultural<sup>466</sup>. Se estableció así desde hace siglos, pero no siempre fue así (recordemos el arte clásico

---

exclusivamente femenina, hay un gran boom de imágenes con esta temática. Las norteamericanas Marilyn Monroe y Bettie Page fueron pinups internacionalmente reconocidas. En la actualidad se puede mencionar a Pamela Anderson, Katy Perry y Dita Von Teese. Curiosamente, cuando las pinups femeninas ya sea para sector femenino o masculino pueden aparecer semi o completamente desnudas. Mientras que en el caso de pinups masculinos que vayan hacia público femenino, cuentan con ropa o encuadres que impiden desnudos frontales, a excepción que vayan hacia el mercado homosexual. Vid. Margaret Walters (1978) *The nude male*. Penguin Books. United Kingdom. pp. 288-306.

<sup>464</sup> Una imagen poética tiene gran carga simbólica dentro de su estructura, se concentra la atención en el significante, en la forma, es ella la que desencadena el contenido. Los elementos poéticos (como puede ser el color, encuadre, personaje, luz) extraen el sentido y develan lo que no es visible en una primera mirada. Vid. Citlaly Aguilar Campos. Op.cit. pp. 66-79.

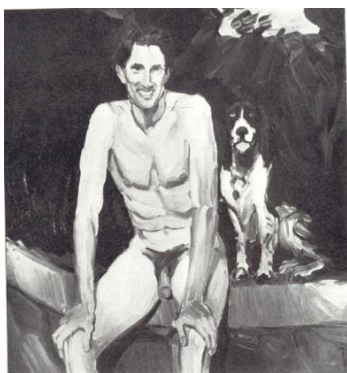
<sup>465</sup> Traducción: Las Pinups son un gran negocio. Casi cada puesto de periódicos tienen una sección de revistas con chicas. Abarcando desde el mercado glamuroso de *Playboy* y *Penthouse*, hasta descarados títulos como *Knave* or *Cockade* o *Men Only*. Las Pinups son un fenómeno moderno, producto de la sociedad de consumo en masas. Margaret Walters (1978). Op.cit. p. 288.

<sup>466</sup> Recordemos que el símbolo es arbitrario (variación de significado) y motivado (hay ciertas características estructurales que remiten a la referencia). Por lo cual no hay un sistema único de representación del erotismo. Que haya sido electa la mujer como símbolo, claro que tiene bases motivadas por ciertas cualidades del cuerpo femenino: voluptuoso, fértil, etc. Pero también hay un proceso de elección creado a partir de cánones de representación: Nadie puede definir de forma absoluta lo que es erótico.

griego). Ya desde la década de los 60s, con la ola *hippie*, el fisiculturismo, la emancipación femenina, mayor presencia pública de homosexuales, la introducción del look andrógino (por ejemplo, el cantante de rock británico David Robert Jones, mejor conocido como David Bowie), los cambios veloces en la sociedad, etc.

La exigencia de una presencia masculina en las representaciones eróticas es mayor. La mujer no sólo quiere ser objeto, y verse reflejada en las diversas manifestaciones que le rodean. También busca un nicho donde depositar sus deseos y fantasías. Al igual que los hombres: “The penis, however stylized, is apparently more shocking to the guardians of public morality than the vagina, the fully-frontal male nude more offensive than any female [...] Modern erotic art has prided itself on breaking down taboos, in giving open and liberating expression to any and every fantasy”<sup>467</sup>.

La introducción del desnudo masculino en el arte contemporáneo es cada día mayor, se deja atrás el tabú de que el pene es algo vergonzoso; obsceno, y fuera del erotismo. Desde la década de los 60 y 70s eran más los artistas que orientaban sus obras hacia esta temática, uno de ellos Lucian Freud. Curiosamente muchos de estos precursores fueron y son mujeres, haciendo un reclamo silencioso: Sylvia Sleigh, Alice Neel, Connie Greene, Martha Edelheit, Jillian Denby, Eunice Golden por mencionar algunas.



John J. Connie Greene (1974)



Turkish Bath. Sylvia Sleigh (1973)



Untitled. Jillian Denby ( 1975)

Podemos entonces hablar de cómo los hechos históricos tienen repercusión en las obras de arte, en sus temáticas y cánones de producción. Son inseparables estos elementos. La vida social afecta todas las dimensiones que conforman la cultura de un grupo o individuo.

<sup>467</sup> Traducción: El pene por más que sea estilizado; aparentemente es más impactante que una vagina para los guardianes de la moral pública. El desnudo frontal masculino es más ofensivo que cualquiera femenino. El arte erótico moderno se ha granjeado en romper estos tabúes. En dar mayor apertura y libertad de expresión a cualquier y toda fantasía. *Ibidem*. p. 268.

Y siendo el erotismo una actividad humana y que siempre está de manifiesto; es absurdo considerar que nunca iba a cambiar la forma de concebirlo y de concebir su simbología.



No se pretende decir que la figura femenina va desaparecer de las obras eróticas, sino que sencillamente se va abrir un espacio para que conviva con el símbolo masculino. El cual había sido excluido desde hace siglos. Ambos tendrán presencia en diferentes representaciones artísticas, cada cual con sus significados particulares: “La vida actual nos indica que ya existen nuevas prácticas y formas de organización sexuales, algunas de ellas inesperadas. Las leyes en algunos países comienzan a cambiarse. A adaptarse porque ya se hallan vigentes formas de convivencia sexual, económica y social con variaciones distintas, diferentes a las aceptadas y conocidas”<sup>468</sup>.

Una primera conclusión de este apartado es que el erotismo tiene un factor comunicativo innegable. Pone en diálogo todo un conjunto de valores, símbolos, acontecimientos, y tradiciones: “Es entonces lo erótico un proceso comunicativo, politizador, donde se reconstruye y acondiciona constantemente el significado y sobre todo el sentido de la realidad, de la cultura”<sup>469</sup>. Se vuelve un testimonio, se materializa en diferentes formas, por ejemplo dentro de las obras de arte.

A continuación, una línea del tiempo de los artistas más representativos del siglo XX, y parte del XXI en el campo erótico<sup>470</sup>. Comenzamos con el ya mencionado Gustave

<sup>468</sup> Alberto Dallal. *Arte, sexo y revolución tecnológica: Los dos filos de la navaja erótica y pornográfica en la actual cultura del cuerpo*, en *Miradas disidentes: Géneros y sexo en la historia del arte. XXIX Coloquio internacional de historia del arte (2007)* Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. p. 375.

<sup>469</sup> Citlaly Aguilar Campos. *Op.cit.* p. 135.

<sup>470</sup> La mayor parte de la línea se basa en los aportes de Pippa Hurd (2006) *Iconos del arte erótico*. Electa. Barcelona. pp. 80-128. Stefano Zuffi (2001) *Arte y erotismo*. Electa. Milán. pp. 123-164. Y

Courbet, quien realizó *El origen del mundo* (1866) y marcó la pauta del arte erótico contemporáneo occidental. Se considera una obra sumamente realista y explícita, privilegia el área genital a través de la postura de la modelo; la cual está retorcida en sus articulaciones para privilegiar la mirada del espectador sobre las zonas eróticas. Fue una obra que causó revuelo; y permaneció oculta durante un largo tiempo.



*El origen del mundo* (1866)  
Gustave Courbet

Cabe recordar, que el arte erótico era privilegio de unos cuantos. Las clases privilegiadas, en su mayor parte, la nobleza o realeza; eran los que tenían contacto con las obras artísticas de este tipo. Se disponían salones especiales –ya sea dentro de palacios o residencias- para que grupos de invitados pudieran disfrutar del espectáculo erótico que colgaba de las paredes. A mediados del siglo XIX, esta situación comienza a cambiar poco a poco. Sobre todo por la instauración de los ya mencionados salones parisienses que hacían exposiciones abiertas al público en general; y permiten que las representaciones eróticas estén al alcance de más sectores de la sociedad. El imaginario erótico comienza a expandirse y generalizarse.

Retomemos a Courbet, que entre 1864 y 1868 realiza una serie de desnudos femeninos; explorando el concepto erótico dentro del estilo realista. Uno de estos desnudos es *Mujer en las olas* (1868) que retoma el mito de Venus naciendo del mar; pero lo adereza con toques de la cotidianidad –como el vello en la axila- que provocan revuelo en su tiempo.

---

Flavio Febbraro (2011) *How to read erotic art*. Ludion. United Kingdom. pp. 280-381. Cabe resaltar que se abordan las representaciones, dentro del campo figurativo. No con un sentido peyorativo hacia las abstractas; las cuales abundan dentro del arte contemporáneo. Sino porque el eje central de la investigación, es el realismo. Es oportuno señalar que actualmente lo erótico tiene diversas manifestaciones, y su comprensión no es literal. La cuestión simbólica se ha hecho muy importante y los artistas contemporáneos lo plasman en un sinnúmero de maneras. Ya no es solamente un desnudo, el foco genital, la composición sugerente. Ahora se interpela al espectador, se mueve su imaginación, y se hace una construcción erótica más elaborada y con diversos referentes. Lo retórico y lo poético están muy presentes.

Lo que pretendía el pintor francés, era que se palpara lo real de los detalles, los pliegues de la piel y la naturalidad en la expresión de la modelo.

Otro de sus desnudos que causó escándalo –por el realismo de la figura femenina- fue *La joven bañista* (1866), que fue exhibida, y los contemporáneos de su tiempo la criticaron fuertemente, porque iba en contra del desnudo idealista que reinaba en la Academia. Otra pintura de este estilo fue *La fuente* (1862) que tiene un estilo naturalista y alegórico, pero sigue la línea de retratar la realidad con la mayor cantidad de detalles posibles. Courbet humanizó el erotismo, lo despojó del áurea poética y de ensueño; para hacerlo más congruente con la sociedad de esa época. Con aspectos que los espectadores pudieran identificar en ellos mismos.



*Mujer en las olas* (1868) Courbet



*La joven bañista* (1866) Courbet



*La fuente* (1862) Courbet

Otro realista que abordó la temática del erotismo fue Camille Corot, quien realiza una serie de desnudos, que remiten a las odaliscas (por detalles como el uso del tapete atigrado, o la pose del brazo) y usa como personaje a las sacerdotisas que honran al dios romano del vino, Baco (Dionisio para los griegos). Pero las dota de un naturalismo cotidiano, a través del uso del paisaje como atmósfera o escenario, para que retocen las mujeres representadas. El uso de los contornos y del movimiento es magistral.



*Bacante en paisaje* (1865-70) Corot

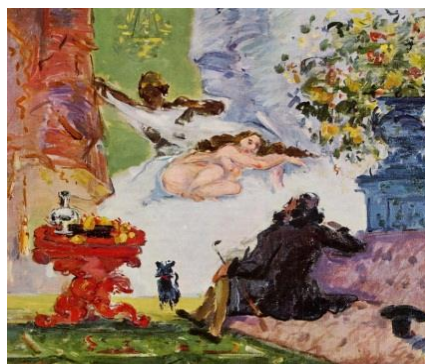


*Bacante en el mar* (1865) Corot

A diferencia de Gustave Courbet y Corot; el francés Henri Gervex recurre con frecuencia a la mitología. Su erotismo es más cautivador, donde busca evidenciar sutilmente, el acto sexual. Por ejemplo, su obra *Rolla* (1878) está basada en un poema del escritor francés Alfred de Musset; que habla de un hombre que está a punto de suicidarse, pero es salvado –momentáneamente- por la prostituta Marion y sus artes amatorias. Otro pintor que utiliza mitos en su obra es el impresionista francés Paul Cézanne, quien inspirado en la obra de Manet, *Olympia*; realiza el cuadro *Una moderna Olympia* (1873-74), lleno de color, que tiene como personaje central a una mujer desnuda que se ofrece plácidamente hacia el espectador. Se encuentra recostada en una vaporosa cama blanca, asistida detrás por una mucama. Mientras que un caballero, elegantemente vestido, la contempla. Añade un pequeño perro que funge como testigo y toque de humor a la escena (que se basa en el gato del cuadro de Manet). Hay una atmósfera sensual y de deseo ante esa figura femenina.



*Rolla* (1878) Henru Gervex



*Una moderna Olympia* (1873-74) Cézanne

Ya que hablamos de Édouard Manet, cabe recordar que este autor a fines del siglo XIX retomó el tema de las prostitutas elegantes, las que se dedicaban a atender a las clases nobles y elucubradas. Con *Olympia* (1863) causó gran revuelo y la obra no se expuso más que de forma privada, para evitar reacciones violentas en el público. Así que hizo *Nana* (1877) la cual es más decorosa en cuanto a composición. El tono es menos provocativo, pero sin dejar la sensualidad y erotismo. El personaje femenino que se está maquillando es Henriette Hauser, pero le puso *Nana* porque era el nombre popular con el que se le conocía a las prostitutas, aunque luego se le ligó con el libro del escritor francés Émile Zola; que habla de una prostituta que destruía a todos sus amantes.



*Nana* (1877) Manet



La reconstrucción de temas históricos persistió con obras como *En el tepidarium* (1881), del alemán Lawrence Alma-Tadema. Aquí recreó la fastuosidad de la época helénica y romana. El academicista maneja un erotismo muy elegante y suntuoso. Es la escena de un baño romano donde una mujer yace cómodamente. La expresión de la mujer es voluptuosa e incitante. A la vez, el pintor y grabador belga Félicien Rops incita polémica con sus obras, al tocar temas religiosos, pero de una manera erótica y transgresora. *La tentación de San Antonio* (1878) se considera como una blasfemia. Está llena de símbolos irreverentes, por ejemplo los ángeles son remplazados por esqueletos, y una mujer desnuda y sensual toma el lugar de Jesucristo en la cruz. Este autor es un precedente del uso de la técnica del cómic. En *Pornokratés* (1878) utiliza este recurso, es una obra escandalosa y que permite múltiples interpretaciones: Presenta una mujer desnuda, que calza medias y zapatos; vendada de los ojos y que es guiada por un cerdo. El belga abre el camino hacia el simbolismo.



*En el tepidarium* (1881) Alma-Tadema



*La tentación de San Antonio* (1878)  
Félicien Rops



*Pornokratés* (1878)  
Félicien Rops

Con el impresionismo y su técnica, el erotismo tuvo un giro. Las escenas cotidianas y grupales fueron un tema recurrente. El francés Edgar Degas, ya con sesenta años de edad, comienza a pintar escenas de desnudos costumbristas. Toma la figura femenina como centro de la composición, en situaciones muy banales como secándose con una toalla de baño, o cepillándose el cabello. En la obra hace uso mínimo de accesorios o detalles que distraigan la atención del espectador. Y en su técnica recurre a los brochazos y dedos para esparcir el color y convertirlo en un elemento esencial que revela movimiento. Cuando exhibió su serie de desnudos en 1886, recibió numerosas críticas, sobre todo por las posturas subversivas de sus modelos.



*Mujer con toalla* (1894 o 98)  
Degas



*Mujer secándose su pie* (1885-86)  
Degas



*Mujer teniendo su cepillado de pelo*  
(1886-88) Degas

El tema costumbrista fue muy utilizado en esta época. El pintor estadounidense Thomas Eakins con *Bañistas* (1885) y el francés Pierre-Auguste Renoir con su obra *Las grandes bañistas* (1887) buscan situar lo erótico en enormes e idílicos paisajes. Presentan una atmósfera donde la luz es clave y la composición no se sitúa en un solo personaje.

*Bañistas*  
(1885)  
Thomas Eakins



*Las grandes bañistas*  
(1887)  
Renoir



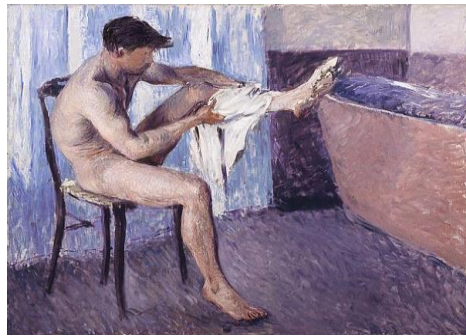
El impresionista francés, Gustave Caillebote, adoptó un estilo realista, sin perder la técnica del impresionismo. Estaba muy interesado en la fotografía y la manera de integrar algo de esto en sus obras de arte. Lo cual se refleja en el minucioso detalle de sus cuadros. Tuvo como inspiración a Courbet y Degas. En *Desnudo recostado en un sofá* (1873) muestra la influencia que tuvo de la fotografía. Dota, a través de la luz, de una atmósfera vibrante y dramática. Esta obra remite –en cuanto a composición– a lo que Lucian Freud hace en algunas de sus pinturas, varias décadas después.

Algo a resaltar en este pintor, es que hace uso del desnudo masculino. No se limita a utilizar a la mujer como símbolo del erotismo. En *Hombre secándose su pierna* (1884)

retrata a un hombre sin ropa, pero sus genitales están cubiertos por una toalla. Lo cual muestra el pudor cultural que existe ante esa zona del varón. La pintura remite a una similar de Degas -*Mujer secándose su pie* (1885-86)-.



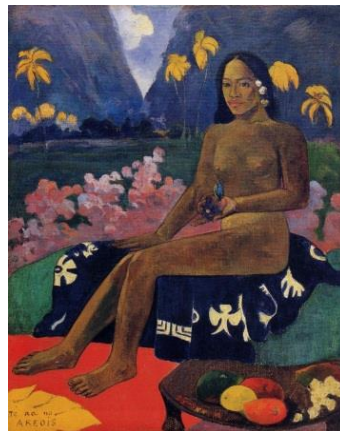
*Desnudo recostado en un sofá (1873) Caillebotte*



*Hombre secándose su pierna (1884) Caillebotte*

El postimpresionismo trajo la llegada del francés Paul Gauguin, quien aportó la diferencia al erotismo. Esto es, permitió darle un nuevo enfoque, la fascinación por la otredad, por algo nuevo. En pocas palabras, introdujo el exotismo en el arte de esta índole. Sus mujeres están rodeadas por una atmósfera desconocida e inquietante. Su sensualidad apela a la curiosidad del espectador. Una muestra es *La semilla de Areoi* (1892) que muestra una mujer con rasgos étnicos que ofrece una manzana, su piel es oscura, está desnuda y en un ambiente completamente diferente al europeo: la vegetación, las telas, los frutos, etc. Se ingresa a un mundo desconocido.

Con la llegada del simbolismo y el art nouveau, el alemán Franz von Stuck, permite que el erotismo se llene de misterio y profundidad. Lo visible era sólo un plano manifiesto que busca evidenciar un plano latente lleno de significado. El cuerpo se vuelve vehículo de sentido: convergen sexualidad, muerte, religión, placer. En la serie *Pecado* (1893) se muestra una narrativa enfocada a mitos



*La semilla de Areoi (1892) Gauguin*



*Pecado (1893) Franz von Stuck*

religiosos, donde la serpiente no es sólo el reptil, sino que tiene toda una connotación que requiere de cierto conocimiento por parte del espectador al interpretar.

Ya se habló de Henri de Toulouse-Lautrec, pero es importante volverlo a mencionar, ya que su concepto del erotismo fue muy innovador. Tocando temas como la homosexualidad, la vida en pareja y la prostitución en barrios bajos, revolucionó la manera de hablar sobre lo erótico. Otorgándole voz a sectores que antes no eran retratados. Dejaba fuera la inhibición, y brindaba a sus escenas un realismo cotidiano, nos hablaba de la vida de esas personas y su entorno. *El Sofá* (1894-96) y *El beso* (1892-93) muestran escenas lésbicas, en la última obra con toques masculinos.



*El sofá* (1894-96) Toulouse Lautrec



*El beso* (1892-93) Toulouse Lautrec

El erotismo en el art nouveau tuvo como principal exponente al ilustrador inglés Aubrey Vincent Beardsley. Que hizo ilustraciones como *El aseo de Salomé* (1893) para el libro de *Salomé* de Oscar Wilde. Beardsley refleja la decadencia de la sociedad, el exotismo y domesticidad. Hace una perfecta ambientación con los accesorios como la novela que se asoma en un estante del francés Baudelaire, *Las flores del mal*. Toca la masturbación en sus personajes y el look andrógino. *Cinesias implora los favores de Myrrhina* (1896) es una ilustración para *Lisístrata* de Aristófanes que brinda toques humorísticos al tema erótico, exagerando rasgos sexuales de los personajes como el pene erecto. Pero sin dejar de lado la opulencia y detalles lujosos. Da una atmósfera fantástica a sus obras.

*El aseo de Salomé*  
(1893) Beardsley



*Cinesias implora los favores de Myrrhina* (1896)  
Beardsley



En el arte nabi<sup>471</sup> tenemos a Pierre Bonnard, quien maneja un erotismo desenfadado y espontáneo, como si hubiera captado un momento inesperado dentro de su pintura, como algo *infraganti*. Pero con un refinamiento en la técnica que es notorio. En su obra *La indolente* (1899) retrata a su esposa Marthe, y crea una atmósfera sensual, gracias al uso de la luz y forma. Despierta la imaginación del espectador, permite que elabore historias alrededor del personaje: ¿Acabará de estar con su amante? ¿Qué estará pensando? Como inspiración, Pierre, se vale de fotografías que le toma a su esposa en diversos momentos. Por lo que él mismo toma su obra como íntima y decorativa. Su propuesta, le quita al erotismo – igual que Toulouse-Lautrec- el toque pomposo que antes ostentaba, lo acerca más a la realidad cotidiana de los espectadores.



*La indolente* (1899) Pierre Bonnard

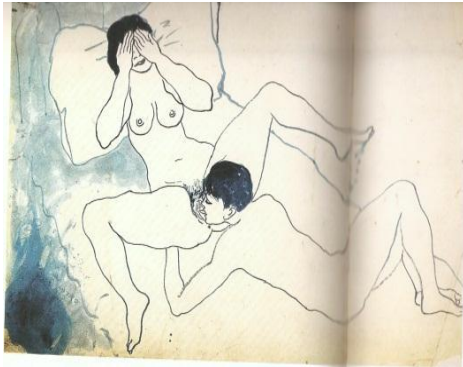
Las primeras vanguardias, cambiaron nuevamente el concepto de erotismo, se caracterizó por ir modificándose rápidamente, teniendo nuevas propuestas en su representación, yendo al ritmo del desenfrenado siglo XX; que en su primera mitad, fue a un ritmo vertiginoso en la aparición de estilos artísticos. Por lo que muchos especialistas, lo nombran como el “siglo breve”. El español Pablo Picasso inauguró este terreno, con cuadros muy explícitos como *Escena Erótica* (1902) donde se muestra una escena de sexo oral entre dos amantes. La mujer se tapa los ojos ante lo que está sucediendo; como un juego mental: ¿Le da pena? ¿O es una incitación? La expresión del varón y la representación de los genitales femeninos son minuciosas y detalladas. Otorga un papel central y dominante a la mujer.

Realiza también *El dolor* (1903) que es un autorretrato del autor disfrutando de una felación, en una postura que remite a *La maja desnuda* de Goya. Ya en otra etapa, realiza el famoso cuadro –antes mencionado- *Las Señoritas de Avignon* (1907) que tiene

---

<sup>471</sup> Nabi, en hebreo, significa profeta. Era un grupo de artistas, en su mayor parte franceses, que pretendían revelar aspectos profundos en el arte. Ir más allá de lo representativo. Se inspiraron en el arte simbolista. Y se oponían a la corriente naturalista y realista. Experimentaron con el color y el uso de la forma para darle más emotividad a sus obras. Tenían temas costumbristas e influencia del arte y cultura oriental, sobre todo la japonesa.

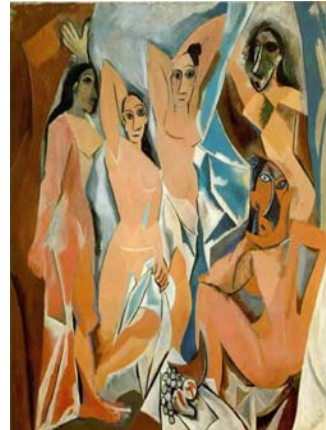
influencias notorias de otros estilos artísticos y cambia la forma de representación. Picasso nos muestra que el erotismo va cambiando, igual que su visión del mundo. Su universo erótico (al igual que el de todos) estaba en constante transformación, con base en sus experiencias que le iban aconteciendo.



*Escena Erótica* (1902) Picasso



*El dolor* (1903) Picasso



*Las Señoritas de Avignon* (1907) Picasso

Henri Matisse es un artista francés que perteneció al fauvismo. (En francés, fieras) y que usa el color de forma intensa y arrebatada como método de expresión. Se aleja del realismo, y sus formas se caracterizan por las curvas y contracurvas. En *El gozo de la vida* (1905-06) plasma toda esta actitud. La sensualidad de los personajes se manifiesta en el color y sus contornos, que provoca una sensación de movimiento y envuelve toda la composición.



*El gozo de la vida* (1905-06) Matisse

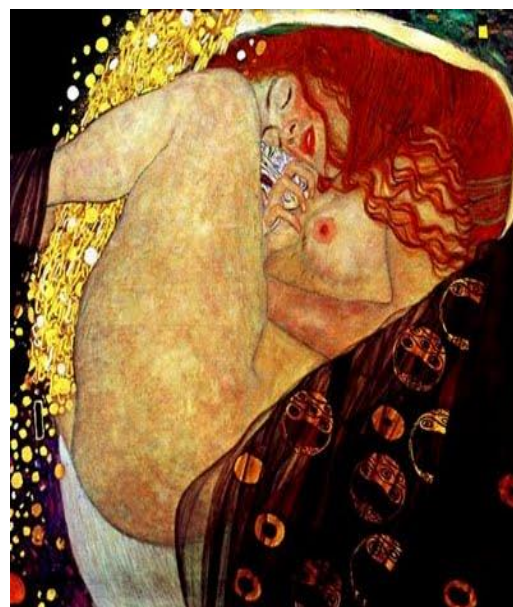
El pintor noruego Edvard Munch, simbolista y expresionista; manejó una obra erótica inquietante, que remitía a la sociedad occidental: Hipócrita, llena de tabúes y al mismo tiempo deseos. Su *Mujer Amada* o *Madonna* (1895-1902) es un manifiesto de la época que buscaba un equilibrio entre las pasiones y la razón. El manejo corporal es impactante

(la expresión de la mujer desconcierta, remite a dolor), haciendo una invitación abierta al espectador de sumergirse en la obra y su significado. El color es austero pero impactante por los tonos manejados, que realzan el personaje femenino en una atmósfera tétrica. Es una visión del amante hacia la mujer y la concepción. Está rodeada de espermatozoides y de un feto. Munch pretende eliminar referencias narrativas, convierte los elementos de sus obras en símbolos universales de emociones complejas. Y hace que la técnica utilizada sea un catalizador del contenido: Al usar la litografía, contribuye inexorablemente a que se enriquezca el significado de la composición. No sería lo mismo si usara acuarela, óleo, o cualquier otro recurso.

El austriaco y simbolista Gustav Klimt tuvo al desnudo femenino como elemento recurrente en su obra. La mujer se convierte en su protagonista, que también recurre a la mitología que inserta en el universo femenino y sus temas: sexualidad, vida cotidiana, maternidad. Un ejemplo es *Danae* (1907) quien es fecundada por Zeus en forma de lluvia dorada. Es una obra altamente erótica, llena de suntuosos colores, y con un encuadre que llena la mirada del espectador. Utiliza metáforas y una estética poética y refinada. Su pintura es fascinante y misteriosa. Aborda de forma sutil el aspecto carnal de la sensualidad.



*Madonna* (1902) Edvard Munch



*Danae* (1907) Gustav Klimt

El expresionismo alemán fue un movimiento que empleó formas distorsionadas, colores exagerados, para acentuar el contenido emotivo en sus imágenes; creían que el arte

podía ejercer un papel central para una renovación estética y social. Ernst Ludwig Kirchner, es un representante de este estilo. Busca acceder a fuerzas vitales o sentimientos interiores. En *Mujer desnuda con sombrero* (1911) rechaza el refinamiento académico y gusto burgués de la época, y representa una prostituta que se exhibe al espectador, el uso del color azul del fondo da un contraste impactante al personaje.



*Mujer desnuda con sombrero (1911) Kirchner*

Otro expresionista, seguidor de Klimt, fue el austríaco Egon Schiele, quien fue acusado de perverso por usar niños como modelos en sus obras de desnudo. Usa trazos irregulares, pero con rasgos determinantes: como la mirada, postura, gestos hacia el espectador. Después de su pleito legal, recurrió a tener como personajes a prostitutas, mujeres y parejas. Lo cual trajo un enriquecimiento notable a su obra.

Su visión erótica es muy particular y desconcertante: *Chica de cabello oscuro con falda alzada* (1911) es una clara muestra, es una expresión descarada del erotismo, hay un despliegue de la sexualidad acentuado con la pose y genitales expuestos de la mujer. Comienza a esbozar el retrato de una sociedad decadente y enferma. Su lenguaje corporal es avasallador, utiliza contorsiones para expresar emociones profundas y contenidas. Su representación es abierta y sexualmente explícita. Igual que Picasso, va cambiando su forma de concebir el erotismo y en *El abrazo* (1917) maneja una visión más simbólica. El movimiento de sus formas persiste; pero el uso del desnudo se modifica y prefiere una sutilidad casi poética que le concede mucho respeto dentro de sus contemporáneos.





*Chica de cabello oscuro con falda alzada* (1911)  
Egon Schiele



*El abrazo* (1917)  
Egon Schiele

El pintor italiano de la *Escuela de París*<sup>472</sup>, Amedeo Modigliani, quien realizó numerosos desnudos, con encuadres que interrumpían la línea del cuerpo femenino. Recurría mucho al contraste: El personaje femenino dominaba la escena, con un color más claro que el del fondo. Sus formas son definidas y los rasgos resaltados. Toma como inspiración a Boticelli, Picasso, Paul Cézanne y Toulouse-Lautrec. Su cuadro *Desnudo rojo* (1917) tiene una atmósfera teatral, y una estética impecable en el rostro de la mujer. Hay una complicidad en sus ojos, en su sonrisa. Es un erotismo abierto y francamente seductor: muy intenso y sugestivo.



*Desnudo rojo* (1917)  
Modigliani

Un elemento nuevo en la representación erótica fue el uso del cómic en la composición, este uso del cómic continua, ejemplo es Lisa Yuskavage. El alemán George Grosz fue un digno representante de esta tendencia. Sus cuadros reflejan la caída de leyes que censuraban el aspecto sexual y fomentó más libertad en los individuos, esto producto de

---

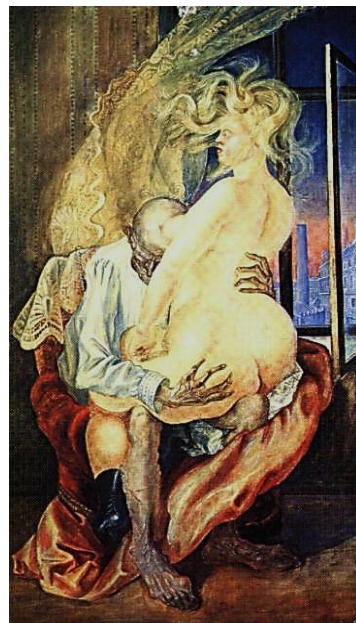
<sup>472</sup> Grupo de artistas que en el periodo entre la Primera y Segunda Guerra Mundial trabajaron en hacer producción, sus ramas iban del posimpresionismo al surrealismo.

la Primera Guerra Mundial. La obra de Grosz es una sátira de los excesos de la sociedad europea, ejemplo es *Nudes* (1919) que muestra una sexualidad que raya en lo grotesco y violento, y refleja el temor hacia las nuevas ciudades y sus peligros. En especial el cambio de rol en la mujer, que salía a las calles y dejaba sus hogares. Tiene un uso de colores encendidos, una composición diagonal y caleidoscópica para exaltar la mirada del espectador.

Otro pintor alemán que sigue esta línea es Otto Dix, que también maneja una estética grotesca, llena de expresión y reclamo hacia esta sociedad que comenzaba a ser decadente. Su erotismo lo tildaban de obsceno y que fomentaba una cultura del libertinaje. Sus temas eran escandalosos, como *Amantes muy distintos* (1925) que retrata a una pareja con una diferencia grande de edad. Igual que Grosz, sus obras son testimonio de los problemas vigentes: prostitución, pobreza, depravación y corrupción de la sociedad de los años veinte.



*Nudes* (1919)  
George Grosz



*Amantes muy distintos* (1925)  
Otto Dix

El estilo nunca es absoluto, hay ciertas variantes que se introducen ya sea a nivel colectivo o individual<sup>473</sup> –sobre todo en el arte del siglo XX- y la polaca Tamara de Lempicka es una digna representante de esta aseveración. Ella tuvo gran influencia del Art Decó, además del cubismo y arte abstracto. En sus pinturas destacan los desnudos

<sup>473</sup> Vid. Meyer Schapiro (1962) *Estilo en Antropología actual*. Libros básicos. Buenos Aires. p. 24.

que iban en contra de lo usualmente establecido: manejaba cuerpos con gruesas proporciones, geométricos y filosos. Dejó atrás la suavidad y calidez. Mucha de su producción fue en el periodo entreguerras, y esto dotó de un clima militar su obra. Su composición es severa, su erotismo no es íntimo, sino que presenta una distancia con el espectador: *La Andrómeda* (1929) tiene esta combinación de estilos: cubista y Art Decó. La mujer predomina la escena, con una garganta gruesa, el paisaje es urbano, y refleja una sexualidad reprimida, que anhela aflorar. Lo erótico se presenta como vulnerable y violento. Además de ir introduciendo el look andrógino en algunas de sus pinturas.



*La Andrómeda* (1929)  
Tamara de Lempicka

Ya lo decía el poeta francés, Jean de la Fontaine: “La imaginación tiene sobre nosotros, mucho más imperio que la realidad” y en la obra del pintor realista norteamericano, Edward Hopper, esto se lleva al pie de la letra. Su erotismo es totalmente figurado. No hay desnudos o actividad sexual explícita.

Todo es sugerido y completado por el espectador. En *Ventana de noche* (1928) hay un espectáculo voyerista. Somos fisgones observando a través de la ventana y de esos resquicios de luz que permiten vislumbrar el cuerpo femenino. La pintura de Hopper, es un medio para que nuestras fantasías se materialicen. Crea escenarios del deseo con imágenes de la vida cotidiana.

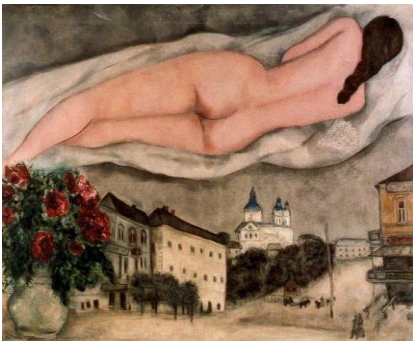


*Ventana de noche* (1928) Edward Hooper

Marc Chagall, es un pintor ruso, que se nacionalizó francés. Y manejó la “idea un universo sexualizado”<sup>474</sup> en sus obras. Fue expresionista, pero luego profundizó en el surrealismo, sus pinturas son inquietantes. Su erotismo va encaminado a ver nuestro entorno como algo que nos seduce y nos permite desarrollar la imaginación. *Amantes sobre lilas* (1930) y *Desnudo sobre Vitebsk* (1933) son ejemplos de este vínculo que pretendía estableciéramos con la naturaleza para exaltar la sexualidad. La cual es una actividad

<sup>474</sup> Stefano Zuffi (2001) *Arte y erotismo*. p. 154

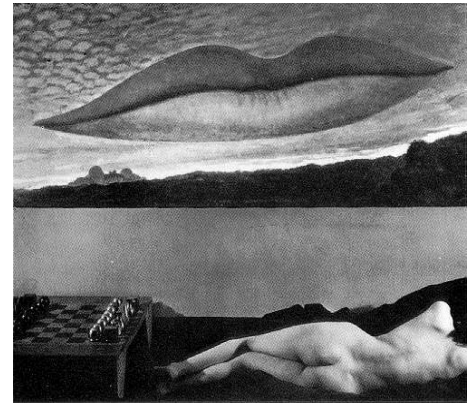
humana que significamos a través del erotismo, intrínseca y siempre editada a lo que nos rodea. Muy parecido a lo que hizo el pintor francés Man Ray, quien representaba símbolos en el horizonte que yuxtaponía con fotografías de desnudos femeninos. Esos labios en la bóveda celeste en su obra *Sin título* (1936), remiten a la obra de Magritte.



*Desnudo sobre Vitebsk* (1933) Chagall

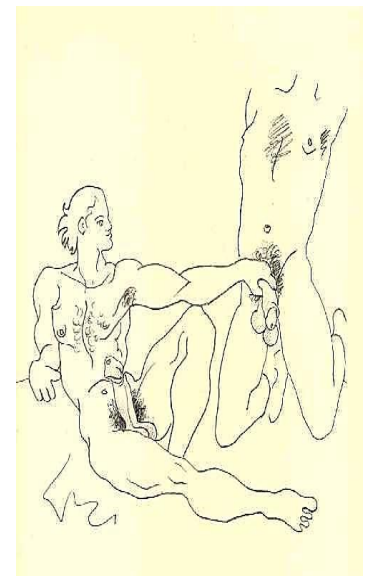
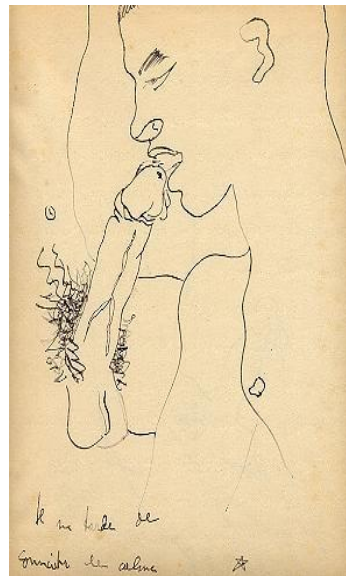


*Amantes sobre lilas* (1930) Chagall



*Sin título* (1936) Man Ray

El pintor francés Jean Cocteau fue de los pocos pintores que tomaron como modelo a hombres en sus pinturas. Sus desnudos masculinos muestran sin censura una sexualidad explícita. Manejaba varios trazos superpuestos, con nítidas líneas con ciertos toques de color que contrastan en fondos blancos. Las escenas eróticas son transparentes: masturbación, felaciones, coito homosexual, penetraciones, etc. Tiene una estética impetuosa que busca despojar al erotismo de máscaras. Sus dibujos (1940) tienen un carácter arrogante y exhibicionista, que destapa prácticas y gustos sexuales antes censurados.



*Dibujos* (1940) Jean

Con el pintor belga surrealista René Magritte cerramos las primeras vanguardias del siglo XX<sup>475</sup>. Este autor jugaba con el significado visible de la obra, y era un reto provocador interpretar sus pinturas. Ya estaba el auge del psicoanálisis, de la interpretación de los sueños, y del fin de la Segunda Guerra Mundial. Era una época donde se buscaba la reflexión y adentrarse en los pensamientos más profundos del espectador. Que la pintura le dijera algo más allá de lo reconocible. En *Filosofía del tocador* (1947) hay un aura enigmática y repleta de simbolismo, el título se toma de la obra homónima (1795) del escritor francés el marqués de Sade. Recurre al fetichismo: la prenda femenina, los tacones y las zonas erógenas como objetos de deseo. La asociación con el título es crucial: el tocador se asocia inmediatamente con la mujer. Su erotismo es onírico, profundo, sin un personaje central. Cada quien asocia las formas a su conjunto referencial. Se basa en la paradoja.

*Filosofía del tocador*  
(1947)  
Magritte



*Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad*  
(1954)  
Salvador Dalí

Otro surrealista es el español Salvador Dalí, quien maneja todo un aparato simbólico en su obra. Las relacionadas con el erotismo son transgresoras e inquietantes. Establece un mundo complejo y deformado al espectador. En *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad* (1954) se busca una adoración al falo por parte de la mujer. Es una proyección donde la mujer es objeto de deseo, pero construido con base en los anhelos masculinos. Para interpretar la obra se requiere ir desglosando elementos; en primer lugar los formales y de ahí para al contenido, situándolo siempre en un contexto determinado. Esta obra tuvo tan buena aceptación que ahora forma parte de la *Playboy*

<sup>475</sup> Se omiten algunos artistas como Balthus, porque forma parte del siguiente apartado.

*Collection* de la ciudad norteamericana de Los Ángeles. El tema erótico con el movimiento surrealista se complejiza: exige un mayor enfrentamiento y trabajo del espectador con la obra. Las referencias no son transparentes ni evidentes.

Recordemos que la vida humana está mediada a través de símbolos. Que fungan como herramientas para conocer y poder relacionarlos con el mundo, con nosotros mismos y los demás. Ya lo decía el filósofo norteamericano Charles S. Peirce “El hombre es un símbolo. Diferentes hombres en la medida en que pueden tener cualesquiera ideas en común, son el mismo símbolo”<sup>476</sup>. En el surrealismo, el tema del erotismo fue muy recurrente, puede ser que por esta naturaleza simbólica que lo conforma. Ser un fenómeno tan atrayente y misterioso. Dos surrealistas: el belga Paul Delvaux y el alemán Max Ernst, plasmaron en sus obras una concepción muy particular del erotismo. Delvaux, inspirado en Magritte, colocó como eje a la mujer de su universo erótico, *Pueblo durmiente* (1938) es un buen ejemplo; donde el desnudo es recurrente y las mujeres se tornan protagonistas, ante la mirada masculina, que las observa de manera atónita. Y los rodea de numerosos elementos mitológicos y simbólicos para hacer una composición profunda y de elaborada interpretación. Las mujeres parecen estatuas sonámbulas, con gestos sobrios e impactantes.

Max Ernst, por su parte, tiene una obra turbadora. *La vestimenta de la novia* (1940) se compone de personajes fantásticos y sensuales. Hay un cuerpo femenino, con cabeza llena de plumas que semeja un búho, que es asistida por unos seres inquietantes -al parecer por el título de la pintura- a su enlace matrimonial. Es un escenario onírico, perfecto para que la imaginación se desarrolle: “De la misma forma que Sade convertía a los seres humanos en máquinas sexuales, los surrealistas se sumergieron en áreas de la psique en las que la conciencia daba paso al automatismo, y al modo en que la mente inconsciente forja los vínculos entre las imágenes”<sup>477</sup>. El deseo está velado, no se expone de forma abierta en estas obras, sino que dejan al espectador la tarea de irlo descubriendo.

---

<sup>476</sup> Charles Sanders Peirce (2012) *Obra filosófica reunida*. Tomo 2. Editores. Nathan Houser, Christian Kloesel. México FCE. p. 402.

<sup>477</sup> Pippa Hurd (2006) *Iconos del arte erótico*. p. 108.



*Pueblo durmiente (1938)* Paul Delvaux



*La vestimenta de la novia (1940)*  
Max Ernst

La italiana Olga Carolina Rama (alias Carol Rama) fue una pintora apabullante, sus acuarelas mostraban un erotismo franco y desconcertante. Con toques fantásticos y transgresores. Tiene como influencia al expresionista Egon Schiele y el arte conceptual de Marcel Duchamp. Tiene una historia de vida trágica que se ve reflejada en sus representaciones, que pueden rayar en la violencia y horror. Plasma lascivia y deseo de forma poco convencional: Auto-penetraciones con animales, personas mutiladas o en sillas de ruedas como en *Apasionada* (1939), sexo anal, etc. Rompió tabúes, su primera exposición en Turín, en 1945, fue cerrada y la obra confiscada.

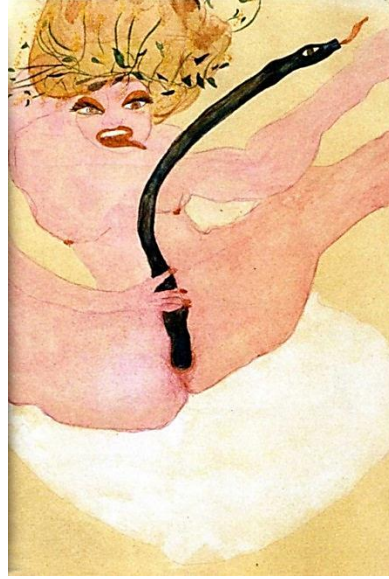
Fue redescubierta a fines de los 70s, cuando la revolución sexual estaba ya asentada. Su obra buscaba cambiar el rol tradicional de la mujer como objeto sexual del varón, *Dorina* (1940) hace gala de este cometido: El personaje femenino es un autorretrato de la pintora, que para satisfacerse sexualmente, echa mano de una serpiente, la cual introduce y saca de su vagina. Alude a la autosuficiencia femenina, a un poder que muchas veces se les negaba (la masturbación femenina era poco explorada y aceptada). La belleza que maneja Rama, varía del canon, y nos orienta a que lo bello también puede ser algo grotesco y cruel, ella aseveraba: "La rabbia è la mia condizione di vita da sempre; sono l'ira e la violenza a spingermi a dipingere; e il lavoro mi appaga, mi rasserena"<sup>478</sup>.

---

<sup>478</sup> Traducción: La ira es mi condición de vida para siempre. La ira y la violencia me impulsaron a pintar, y ese trabajo me satisface, me tranquiliza.



*Apasionada (1939) Carol Rama*



*Dorina (1940) Carol Rama*

La Segunda Guerra Mundial estanca la producción artística de tono erótico. Las representaciones se centran, mayoritariamente, en Hitler o en temas nacionalistas y de protesta. La arquitectura funcionalista estaba en pleno auge. La posguerra no era el escenario ideal para que el arte se enfocara a las manifestaciones sensuales.

La reconstrucción del entorno global se extiende hasta la década de los 60s que trae una ola de artistas que abordan el erotismo. La llegada del pop art hace que la relación entre arte y erotismo se oriente hacia caminos totalmente diferentes a los de antaño. Se crea un nuevo hito (así como el que trajo la fotografía a fines del siglo XIX). Hay más apertura del público, se aceptan temas antes censurados (como el fetichismo o las diversas parafilias), así como el modo de representarlos es más desenfadado.

La sexualidad se toma como algo cotidiano, se vacía de emotividad, la profundidad queda en un segundo plano y se acerca al fenómeno del *fast food*: “el arte pop representa y aborda el sexo y las imágenes eróticas como cualquier otro fenómeno vital de finales del siglo XX, sin expresar más implicación emocional que los coches rápidos o la comida basura”<sup>479</sup>. Se vuelve un producto comercial, una mercancía más. Algunos artistas toman una postura crítica al consumismo y exaltación de figuras del espectáculo.

---

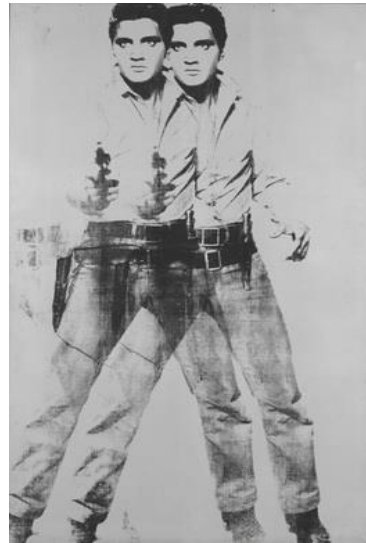
<sup>479</sup> Pippa Hurd (2006) op.cit. p. 116.



Andy Warhol es de los principales exponentes. Sus obras tienen el cariz de tomar objetos y personajes del consumo popular. Las dota de textura y colores. Aunque muchos de sus críticos, argumentan que es una propuesta vacía en cuanto a erotismo o pasión. *Marilyn Monroe Dorada* (1962) es un retrato de la famosa actriz norteamericana, que gracias a la policromía utilizada resignifica, pero en realidad no brinda una propuesta diferente. Marilyn por sí sola ya era símbolo erótico, y verla en esa obra, remite a todos esos referentes previos sobre ella. Lo mismo con *Elvis Doble* (1963) que tiene gran fuerza por el simbolismo del cantante, y lo que en sí ya contenía para los espectadores.

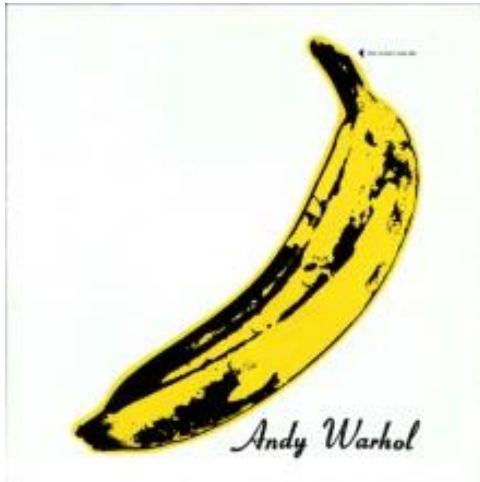


*Marilyn Monroe Dorada* (1962) Warhol

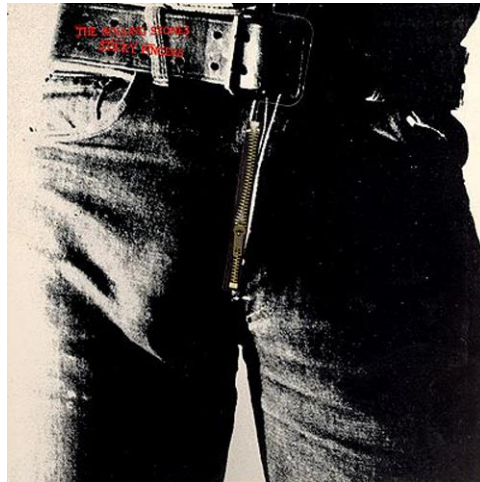


*Elvis Doble* (1963) Warhol

Es con algunas portadas de discos que Warhol explora más un concepto elaborado de erotismo. La portada del disco *The Velvet Underground & Nico* (1967) de la banda norteamericana homónima, muestra una banana que va más allá del significado aparente. Juega con el doble sentido, y la connotación fálica que tiene la fruta. Además del nombre provocador de la banda. Otra portada es la de *Sticky Fingers* (1971) del grupo inglés de rock *The Rolling Stones*, que fue muy polémica y en algunos países fue re-editada. Muestra la cadera de un hombre, enfundado en unos jeans ajustados, se nota el abultamiento de su pene, y hay un cierre que puede manipularse para bajar o subirlo. Es muy provocativa y sugerente. Además de divertida y creativa.



*The Velvet Underground & Nico (1967)* Warhol



*Sticky Fingers (1971)* Warhol

Ya para fines de los 70s es más desinhibido y hace imágenes como *Torso* (1977) y el cartel de *Querelle* (1982), película del cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder. Ambas imágenes son descaradas e irreverentes. En la primera muestra un pene semierecto que emerge entre los muslos, el póster revela un juego entre dos hombres, que acentúa con el color rojo en la lengua de uno de ellos. Esto habla de la nueva estética, del posicionamiento que tenía la comunidad homosexual. Las reglas de la representación visual cambian acorde al contexto sociohistórico.



*Torso (1977)* Warhol



*Querelle (1982)* Warhol

Otros contemporáneos de Warhol fueron el artista inglés Richard Hamilton, que a diferencia de Andy, hizo collages más provocativos como *Mi Marilyn* (1965) donde juega con la imagen pública del personaje, pero explotando su coquetería y sensualidad. Busca que el espectador tenga empatía con esos rasgos eróticos. Juega con la imagen de pin-

up o chica de calendario pero dotándola de una riqueza emotiva. Los colores pastel y el juego de las cruces permite que uno escoja qué imagen le dice más. Otro fan de la actriz es el pintor norteamericano, Mel Ramos; que juega con los elementos de la cultura estadounidense y nos brinda *Chica sobre una hamburguesa* (1965) que juega con los niveles sagrado y profano. Lo sagrado es la efigie erótica de Monroe, que se sienta sobre la banalidad de la hamburguesa. Pero sin dejar la voluptuosidad y atributos eróticos de Marilyn. La estética de Ramos es crítica y juguetona. Toma elementos de la cultura popular como: habanos, salsa cátsup, sodas, cigarrillos, golosinas; combinándolos con desnudos femeninos, que por su composición hacen referencia al arte clásico y moderno. Desacraliza pero como una sátira, maneja un humor negro muy elegante, de la sociedad de esos tiempos: habitada por la publicidad y el culto al cuerpo.



*Mi Marilyn* (1965)  
Richard Hamilton



*Chica sobre una hamburguesa* (1965)  
Mel Ramos

Los pintores norteamericanos Tom Wesselmann y Roy Lichtenstein, manejan un erotismo peculiar. El primero hizo una serie de *Grandes desnudos americanos*, donde manejó técnicas de las artes gráficas y elementos publicitarios. Resalta que abstrae rasgos del personaje femenino. Elimina detalles (por ejemplo del rostro) y exalta zonas erógenas como: senos, labios, piernas, cabello. Busca dejar limpia la composición de elementos que distraigan la atención de lo importante: la esencia femenina, su sensualidad. Lichtenstein apuesta por la técnica del cómic y brinda frescura a sus obras, *Chica con pelota* (1961) muestra a una chica que asemeja un maniquí: La forma de su boca es como de una muñeca inflable. El uso de los colores es muy importante, brindan significado.

Toma, igual que sus contemporáneos, recursos de la publicidad y la sociedad de consumo.



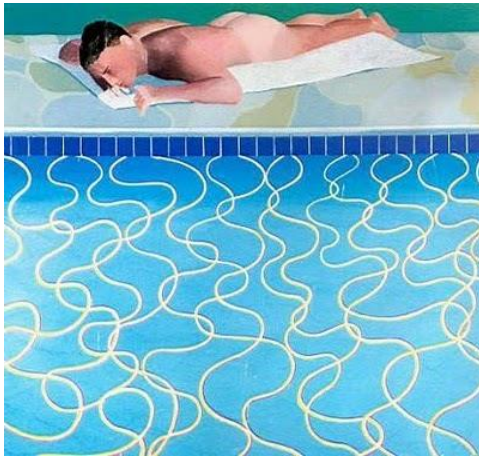
*Gran desnudo americano 92 (1967)*  
Tom Wesselmann



*Chica con pelota (1961)*  
Roy Lichtenstein

Un artista que siguió una línea estilística parecida a la de Wesselman, fue el inglés David Hockney, que plasmó su preferencia –abiertamente homosexual- en sus obras. Tomaba, igual que sus contemporáneos; recursos de la cultura popular (como portadas de revista) de inspiración. *Hombre tomando el sol* (1966) tiene como molde las fotos que aparecían en las principales publicaciones para caballeros. Se enfoca en el homoerotismo, y exalta la figura masculina como un recurso de deseo. Por eso, muchos de sus personajes aparecen de forma ociosa y banal; en posiciones insinuantes, con sus traseros expuestos, listos para ser devorados por los espectadores.

Aborda mensajes codificados sobre la superficialidad de la sociedad norteamericana, y en particular, la dedicada al mundo del espectáculo, *Divine* (1979) es el retrato del actor y músico travesti norteamericano: Harris Glenn Milstead. Fue una figura muy reconocida, porque era de las primeras *Drag Queens* que tomaba esos niveles de aceptación y popularidad. Y a pesar de la ola de revolución sexual; había todavía muchos tabúes en la sociedad. Hockney lo sabía, y en vez de representarlo con sus atuendos llamativos y femeninos, ubica a Harris en su cotidianidad, en una atmósfera privada donde deja a Divine, y a través de los rasgos faciales, el maquillaje y la ropa que lleva (una bata y pijama) acentúa la emotividad de la pintura; no es solo un travesti, una drag queen famosa, es también un hombre como cualquier otro. Es un testimonio, una puerta de acceso hacia este mundo decadente pero que no se puede negar ni satanizar.



*Hombre tomando el sol* (1966) Hockney



*Divine* (1979) Hockney

Otro pintor inusual como Carol Rama, y que se ocupa de la figura del varón como elemento erótico; es el irlandés Francis Bacon, quien a partir de sus experiencias, crea testimonios visuales. *Tríptico: En memoria de George Dyer* (1971) es una obra que se basa en el suicidio de su amante con una sobredosis de barbitúricos y alcohol, en un cuarto de hotel parisino. Utiliza la pintura como un catalizador para su dolor. ¿Dónde se encuentra el erotismo? recordemos lo que decía Bataille<sup>480</sup>, que lo erótico y la muerte se relacionan. Sus bordes se tocan y mezclan continuamente. Si no hubiera temor a la muerte, el erotismo desaparecería. Son impulsos que llevamos como seres humanos: violencia, sexualidad. El erotismo es la manera de domesticarlos. Y Bacon con su obra, deja una huella de lo que representó ese amor que terminó de forma trágica. El personaje masculino se transmuta en máscaras de dolor y descomposición.

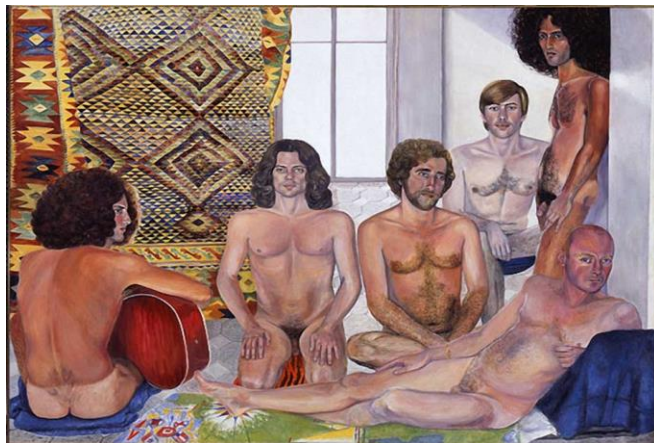


*Tríptico: En memoria de George Dyer* (1971) Francis Bacon

<sup>480</sup> Vid. George Bataille (1979). El erotismo. pp. 44-66.

Una pintora de la que se habló anteriormente fue la norteamericana Sylvia Sleigh, quien se caracterizó por su activismo feminista. Sus representaciones eróticas buscaban ser portavoces de la situación social vigente: Las mujeres cambiaban su conducta y pensamiento. La sexualidad femenina reclamaba su derecho a gozar libremente, sin prejuicios de virginidad, anticoncepción o fidelidad. Las instituciones y tradiciones occidentales cambiaban vertiginosamente a través de las protestas que se realizaban en diversos países: Había una afirmación de la mujer por el control de su cuerpo.

*Baño turco* (1973) muestra a seis hombres desnudos, que miran frontalmente al espectador. Toma como inspiración la famosa pintura homónima de 1862, del francés Jean-Auguste-Dominique Ingres. Con la excepción de que la mujer ya no es el objeto de placer, es el varón quien funge como espectáculo. No toma una composición rebuscada o artificial. Cada uno de los personajes se muestra en su individualidad y de forma desenfadada. No se sigue ningún canon estético de belleza. El esposo de Sleigh, el crítico de arte, Lawrence Alloway es incluido como símbolo, de que para ella, él era parte de su erotismo. No es una pintura agresiva: no hay penes erectos o posiciones subversivas. Tiene un toque apacible y armónico.



*Baño turco* (1973) Sylvia Sleigh

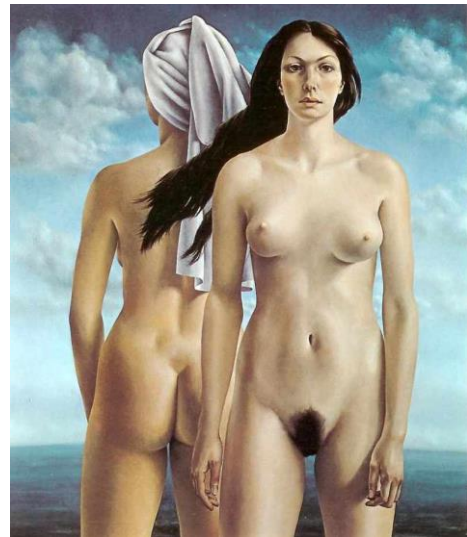
A lo largo de esta investigación, se ha demostrado que el arte se basa en reinterpretaciones, que la creatividad, es el toque personal de cada artista a sus creaciones. El italiano Guido Crepax, re-elabora a través del cómic obras eróticas. Ilustra clásicos como *Justine* del Marqués de Sade o *Historia de O* de Pauline Réage. Estructura todo un mundo, con personajes provocadores; como Valentina, su heroína, que se basa en la actriz de cine mudo Louise Brooks. Crea fetiches visuales con sus composiciones: sombreros, medias, tacones, cigarrillos; son elementos que guían al espectador como un

voyerista que contempla una escena sexual. Las zonas erógenas son remarcadas en cada viñeta para que el observador les otorgue significados. No hay pudor en la estética, se maneja con representaciones explícitas y transgresoras.



Ilustraciones *Historia del ojo* (1975-84) Guido Crepax

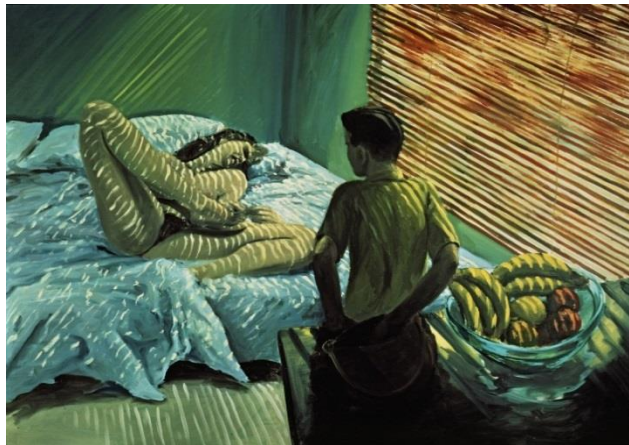
Un artista que también patentiza sus influencias en su obra es el pintor danés Niel Strøbek, que se vio fuertemente influenciado por *El nacimiento de venus* de Boticelli. Y sus representaciones combinan esa técnica renacentista con temas mitológicos. Además del uso de recursos surrealistas, plagadas de símbolos, que remiten a Magritte. Lo innovador de su propuesta es que maneja el hiperrealismo y permite erotizar cada detalle de sus personajes: pliegues, sombras, posturas dan una atmósfera conocida al espectador. *Junto al mar* (1979) es una representación de la belleza cotidiana, de algo real que es bello. Strøbek aseveró: “La realidad, que antes creía haber



*Junto al mar* (1979) Strøbek

reducido a esclava hostil del arte, volvió a convertirse en aliada familiar que mostraba un espacio ilimitado donde hasta el más mínimo componente aguardaba para ser observado, comprendido e interpretado”<sup>481</sup>.

Un neoexpresionista, que tiene como influencias a Edward Hooper y Lucian Freud, es el estadounidense, Eric Fischl; quien da como propuesta erótica composiciones exhibicionistas y que fomentan la imaginación del espectador. *Chico Malo* (1981) muestra a una mujer recostada, abierta de piernas, su sexo se ofrece a la mirada de un chico que, mientras observa, hurta dinero de la bolsa del personaje. La expresión no verbal es muy importante: la mujer tiene una mueca de placer ante el espectáculo que brinda. El chico, aunque de espaldas, está apacible; con la intención de aprovechar al máximo el momento: robar y disfrutar la escena. Está llena de símbolos, como el frutero con bananas y manzanas. Las primeras de connotación fálica y las segundas de la tentación y el pecado. La penetración del bolso (*purse* en inglés que remite a *pussy-vagina*) es un referente velado del deseo reprimido del chico hacia la mujer adulta.



*Chico malo* (1981) Eric Fischl

El arte contemporáneo a partir de la década de los 80s, comienza a tener muchas manifestaciones. Hay una explosión de creaciones por doquier. El tema erótico, no es la excepción. Muchos de los artistas recurren a la instalación, escultura o estilo conceptual. Algunos de ellos son Bruce Nauman, Jeff Koons y Luisa Bourgeois. Quienes dan propuestas novedosas para manejar el erotismo: desde composiciones realizadas con tubos de neón, hasta muñecas de trapo con atributos sexuales resaltados. O esculturas de figuras del espectáculo que se erigen como sátira de la cultura occidental.

---

<sup>481</sup> Pippa Hurd (2006) op.cit. p. 124.





*Seven Figures* (1985) Bruce Nauman



*Temper Tantrum* (2000) Louise Bourgeois



*Pink Panther* (1988) Jeff Koons

La fotografía desde el momento de su aparición, captó el desnudo como una prioridad. Las imágenes eróticas plasmadas a través de una lente son incontables. Se puede hacer toda una investigación al respecto. El Museo Metropolitano de Arte en la ciudad de Nueva York, tiene toda una ala dedicada al desnudo fotográfico: su evolución y máximos representantes. Pero el erotismo no es solamente un desnudo. Hay muchas propuestas al respecto. Sobre todo en las últimas décadas: donde el mundo de la moda y el espectáculo dominan el panorama mundial. Algunos fotógrafos reconocidos en su manejo erótico son: Richard Avedon, Helmut Newton, Ellen von Unwerth, Rankin, Naomi Harris y David LaChapelle; entre muchos otros<sup>482</sup>.

Cada uno de esos fotógrafos brinda una visión particular de la realidad y de lo que conciben como erotismo. Ya sea que tomen modelos de prestigio como Newton y Avedon; o doten de expresión, jugueteo, feminidad y sensualidad, las tomas, como Ellen.

<sup>482</sup> Vid. Anne-Celine Jaeger (2007) *Creadores de imágenes*. Oceano. China. 272 pp.

Documenten la vida sexual de comunidades: aficionadas al desnudismo o intercambio de parejas (swingers) como lo hace Harris. O sencillamente crean escenarios surrealistas y alucinantes como Rankin y LaChapelle. Cada uno en su estilo, elabora un mundo en blanco negro o color. Una propuesta; que incita al espectador a proyectarse y conocer más, no sólo sobre el erotismo; sino sobre sí mismo y lo que le rodea. Que exalte sus pasiones y emociones al contemplar la imagen.

Helmut Newton, Two Pairs of Legs in Black Stockings (1979)



Richard Avedon, Stephanie Seymour (1992)



Ellen von Unwerth, Revenge (2003)



Naomi Harris, America Swings (2005)



Rankin, Tuuli (2006)



David LaChapelle, Milk Maidens (1996)

Se llega así al final del recorrido por los principales exponentes del arte erótico occidental contemporáneo, principalmente de la pintura. Es sólo una aproximación; se tiene conciencia que pudieron quedarse fuera algunos –por no decir muchos- artistas que manejan el rubro. Pero con los que se enlistaron, se puede hacer un buen acercamiento a la siguiente etapa de la investigación: el universo simbólico de cada uno de los autores del corpus. Nos otorga un contexto, una base sociohistórica para entrar a sus vidas y entorno. Estos tres pintores: Balthus, Freud y Yuskavage; no fueron incluidos en este apartado, por la razón de que serán expuestos, a continuación, con más profundidad.

### **3.4. El universo simbólico de Balthus, Freud y Yuskavage**

---

Una de las premisas que se ha convertido en una constante a lo largo de los capítulos que integran a la presente investigación, es que la obra de arte va desarrollándose al ritmo de la cultura donde se halle inserta. Es un rasgo intrínseco de la misma; o en otras palabras; cultura y obra de arte son términos interdependientes y en continua relación.

Si queremos una experiencia más profunda y completa al interpretar una obra de arte; se requiere inmiscuirse en el contexto sociohistórico de la misma. Lo que incluye inevitablemente, a su creador. La cosmovisión y entorno del artista se ven involucrados en la obra y en los significados que porta.

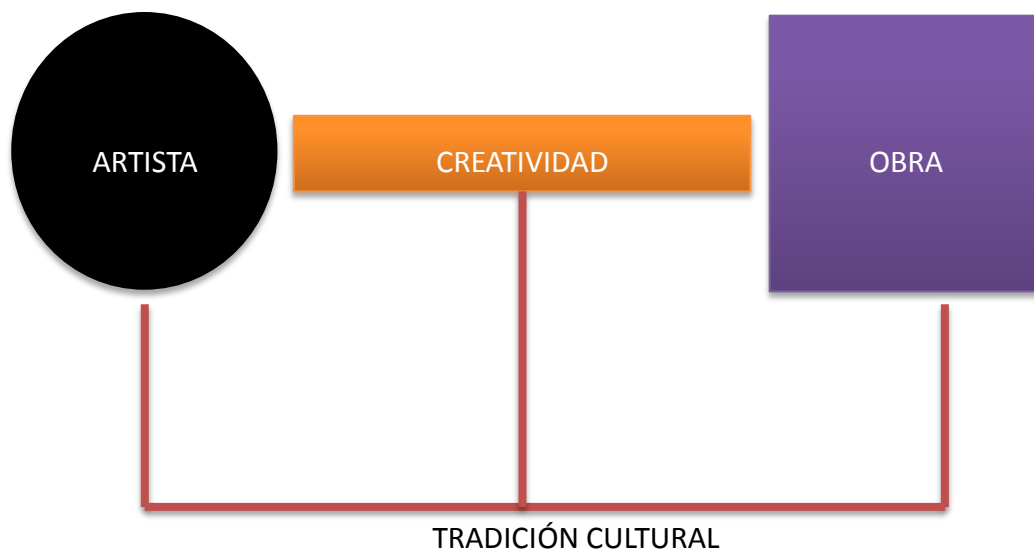
Se podría considerar a la cultura como un filtro, como una estructura que brinda cánones de producción, ciertas pautas colectivas bajo las cuales darle forma a una visión de mundo. El antropólogo británico, Robert H. Layton, sostiene que un artista se expresa a través de una tradición cultural, que le provee de un vehículo para su creatividad, y determina las formas, que ésta puede adquirir<sup>483</sup>. Esto no es sinónimo de que no exista innovación u originalidad en las obras; al contrario, cada individuo interioriza e interpreta esos cánones culturales de una forma determinada; y es así como los expresa: de manera única y personal.

---

<sup>483</sup> Vid. Robert Layton (1991) *The anthropology of art*. Capítulo 5. *La creatividad del artista*. pp. 199-239.

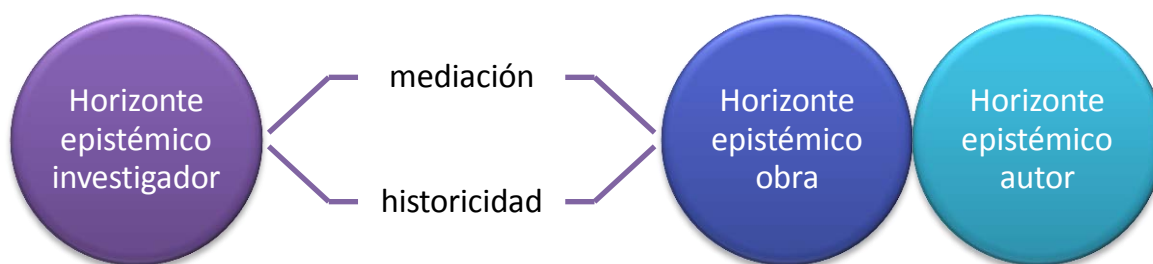
Es inevitable que un artista imprima un sello personal en su creación<sup>484</sup>, su interpretación sobre alguna idea, experiencia, acción, sentimiento, concepto, etc. Un estilo personal que puede irse modificando, a la par, que adquiere o mejora habilidades o conocimientos. O al ritmo de las experiencias que va teniendo, y que altera su visión del mundo. Ya que el concepto de realidad es un concepto construido culturalmente. Los seres humanos definimos y representamos acorde al entorno y acciones que nos rodean. La cultura es un agente transformador que se reconstituye y modifica constantemente; que influye en los individuos y viceversa: Las relaciones humanas también modifican a la cultura. No es un ente absolutista o fijo. Está en movimiento, al igual que el tiempo, característica intrínseca de nuestra existencia.

Así pues, la manera de representar, se aprende culturalmente. No es a partir sólo de una estructura inmanente (fenomenológica), sino por la condición humana de sociabilizar y establecer redes que conforman una cultura y nos permiten comprender el mundo. Posteriormente, viene una reflexión. La creatividad surge de aquí como algo exclusivo, es la manera de interiorizar la cultura y hacerla comprensible para los demás. En el siguiente esquema podemos observar, como la tradición cultural, permea todas las dimensiones de representación: desde el autor; que a partir de los referentes culturales, desarrolla su creatividad; y esta a su vez es una interfaz que permite la concreción de la obra; que entonces encierra todo un bagaje de significados y connotaciones de la época, artista, tema, entorno social, etc., en la que está inserta.



<sup>484</sup> Recordar lo formulado por Gadamer sobre los aprioris. Vid. *La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico* en Gadamer H.G. (1977) *Verdad y método*. Tomo 1. pp.331-377.

Las obras de arte aglutinan espacio, tiempo, conceptos, objetos determinados. Es una expresión humana compleja. Que no actúa meramente como reflejo, sino que tiene un carácter vivo que le permite adherir nuevos significados. Surge en la acción, por lo tanto, lleva atrás un proceso de conciencia. Al realizar una interpretación sobre una obra de arte; hay que preguntarse qué categorías de pensamiento están implicadas en ella<sup>485</sup>. Además de hacernos conscientes de las propias como investigador o intérprete. Es hacer un acercamiento entre los diferentes horizontes epistémicos:



Nuestro conjunto referencial es el que permite tener un primer acercamiento con la obra, pero no hay que quedarnos ahí, sino también observar las categorías que porta el objeto de estudio, como por ejemplo, el horizonte o tradición de su creador. Así puede haber una mediación entre nosotros y la obra; la cual se hace posible gracias a la historicidad. A que somos conscientes de la distancia temporal que nos separa. La comprensión profunda, es una integración de estos niveles. Acercarnos a una obra de arte, o a cualquier manifestación cultural; requiere de esta apertura y conciencia. Coomaraswamy lo resume muy bien, cuando se refiere a su descripción sobre el arte asiático:

Esto no es tan sólo una cuestión de diferencia étnica y estilística, sino de una actitud ante la vida y una «Weltanschauung» completamente distintas de las nuestras. El significado y posible valor que estas artes tienen para nosotros no reside tanto en lo que son, según lo cual tenemos libertad para que nos gusten o no, sino en lo que representan, ante lo cual sólo podemos cerrar los ojos bajo nuestra propia responsabilidad. Tal como existen, no son más que fragmentos extraídos de un contexto espléndido, y no pueden ser entendidas salvo en la medida en que seamos capaces de reconstruir ese contexto y participar de él, y de llegar a comprender la necesidad de todas sus manifestaciones correlacionadas<sup>486</sup>.

<sup>485</sup> Entendiendo categorías de pensamiento, como todos aquellos referentes: contexto sociohistórico, biografía del autor, horizonte epistémico en el que se desarrolla, circunstancias que le han rodeado, símbolos integrados, etc.

<sup>486</sup> . K. Coomaraswamy (1983) *Sobre la doctrina tradicional del arte*. p. 40.

Y es el objetivo de este apartado, hacer una reconstrucción del universo simbólico (no biografía literal) de los autores del corpus –que como ya se ha mencionado- tienen como constante que son figurativos y se apegan al estilo del realismo. Esto no sólo es una elección estética; encierra un mensaje e intención; relacionados con el contexto, con la situación cultural de cada uno. ¿Qué quiere decir? Cada autor y su producción, está vinculado y manifiesta su entorno ideológico, político, económico, afectivo, personal, etc. Y ahí la necesidad por hacer un acercamiento a su contexto.

### 3.4.1. Balthasar Klossowski de Rola (1908-2001)

---

El primero de los artistas del corpus, es un personaje en extremo singular, se le catalogó como un *dandi*<sup>487</sup>, con personalidad excéntrica y reservada. Nació en la ciudad de París el 29 de febrero de 1908; y toma como primera peculiaridad en su vida, este hecho: que su cumpleaños sea en año bisiesto. Por lo que bromeaba que tenía menos edad de la que celebraba en cada aniversario. Una exposición suya en el museo Ludwig, en la ciudad alemana de Colonia, se tituló *Tiempo suspendido*; y resaltaba, que las personas nacidas con esta característica; nunca serán las demás y vivirán en una infancia y juventud fuera del curso cotidiano. Ya que para ellos, el tiempo no pasa como los demás, se mantiene en un paréntesis, lo perciben de otra manera. A los 92 años, su último cumpleaños; afirmaba que tenía veintitrés.



Foto de Balthasar Klossowski de Rola

Su producción artística, tiene como objetivo realizar la pintura que llevaba dentro de sí. Concretar su visión que tenía sobre las cosas. En cada una de sus obras, se exterioriza su modo de percibir el mundo, de concebir la realidad. No siguió las tendencias dominantes del mercado artístico. Por ejemplo, cuando fue su primera exposición en

---

<sup>487</sup> Es un estereotipo que nace de la burguesía del siglo XVIII, y que refiere a una persona de fuerte personalidad, elegante y refinada. Tanto en sus modos, como en su forma de vestir. Se le asocia con la aristocracia y la moda.

1934, los surrealistas querían añadirlo a su movimiento; y Balthus tomó una postura reacia ante eso; se movió de forma independiente y solitaria. Hizo su propio camino; quedó apartado de los circuitos oficiales. Y así como muchos otros artistas, después de su muerte, en 2001, adquirió una fama elevada.

Su habitus, o dicho con otras palabras, su entorno familiar y social, tuvo un carácter intelectual y artístico. Su padre, el polaco Erich Klossowski (1875-1946), era descendiente de una noble familia de la extinta Prusia<sup>488</sup>, en específico, en la zona montañosa de Tatras en los Cárpatos –de ahí Balthus tomó el Rola para su apellido, y el escudo de armas de sus ancestros, lo portaba con orgullo en sus kimonos-. Erich fue un afamado pintor, historiador de arte y decorador teatral. Hizo investigación sobre la vida del artista realista Honoré Daumier -algo que pudo repercutir en los referentes artísticos de Balthus: un estilo para retratar la realidad, dar testimonio del mundo a través de la pintura, el manejo de la luz, etc.-. Mientras que su madre, también polaca, Elizabeth Dorothea Spiro, mejor conocida como Baladine (1886-1969) se dedicó a pintar, fue reconocida por ser una excelente acuarelista. Ambos progenitores contaban, además, con la nacionalidad alemana. Tenía un hermano mayor, Pierre Klossowski (1905-2001); quien fue un escritor, traductor y dibujante reconocido.

Este nicho familiar, le brindó a Balthasar -quien era apodado Balthusz, pero que posteriormente lo modifica con ortografía afrancesada por Balthus- todo un horizonte de posibilidades para que su habilidad artística se desarrollara; en su casa siempre había la presencia de personalidades del gremio artístico y bohemio: el escritor francés y ganador del premio nobel de literatura en 1947, André Gide era uno de ellos. El poeta, novelista y dramaturgo Jean Cocteau, pasaba tardes enteras en el hogar Klossowski; y fue ahí donde sacó inspiración (al ver a los dos hermanos Pierre y Balthasar) para su libro *Los niños terribles* (1929), donde describe de forma excelsa el universo infantil. Y este punto de la niñez es importante, porque para Balthus, la infancia fue, lo que él llamó su edad de oro, su mayor fuente de inspiración. Donde pudo crear un universo imaginario con gran significado. Y en sus cuadros es donde plasma todo lo que vivió en esa etapa de su vida; en la cual tuvo adoración por el juego, por esa creatividad, disposición y uso de la

---

<sup>488</sup> Fue un territorio que abarcó varios países a lo largo del mar Báltico del siglo XI al siglo XX. Se extinguió con la Segunda Guerra Mundial. Comprendía Alemania, Polonia, Dinamarca, Bélgica, República Checa, Rusia, Lituania y Suiza.

imaginación que se tiene en la niñez. Esto recuerda a Gadamer<sup>489</sup>, que pone a la obra de arte como un juego, donde hay que creer y vivir lo que está representado. Es necesaria la participación e involucramiento del espectador para que el significado se ponga en movimiento.

Otro amigo frecuente de la familia Klossowski, que Balthus admiró; fue el pintor suizo postimpresionista, René Victor Auberjonois. Quien manejaba un estilo austero, con atmósferas tenues. En sus inicios, manejó el realismo, sobre todo de paisajes y escenas cotidianas. Para después pasar al impresionismo y hacer un uso del color maravilloso; que brinda emotividad y expresividad a sus cuadros. Sus mayores influencias de Auberjonois fueron Delacroix, Rembrandt y Cézanne<sup>490</sup>. Este último, fue un ídolo de Balthus a lo largo de su vida; era una referencia ineludible en sus entrevistas y conversaciones; lo consideraba un pintor en extremo original: Realizaba un trabajo simbólico de la naturaleza. Pintando frutas, objetos de la vida diaria; pero con toques sublimes; es decir, condesaba una cantidad enorme de significado en sus lienzos. Además de un uso organizado de la composición. Exaltando el pensamiento para ver, conocer y sentir. Su obra *Manzanas y naranjas* (1899) modela planos con el color, crea volúmenes y una riqueza de visiones extraordinaria.



*Manzanas y naranjas* (1899) Cézanne.

En 1914, a causa del estallido de la Primera Guerra Mundial; la familia tiene problemas económicos, y se traslada a Berlín, el clima en toda Europa cambia, y se percibe un

---

<sup>489</sup> Vid. H.G Gadamer. (1977). *Verdad y método*. p.143.

<sup>490</sup> Pintor francés postimpresionista, que se considera el primer pintor del siglo XX. Admirador de Delacroix, tiene como temas predilectos la naturaleza muerta y paisajes. Trata los elementos de su composición con una técnica geométrica: los observa y simplifica como formas puras, conos, esferas, cilindros. Sienta las bases para el cubismo. Uso del volumen y perspectivas a través del color; compagina color y estructura. Permite que el espectador tenga varios planos de observación del cuadro.



ambiente desalentador y pesimista. Antes de que finalice el conflicto bélico; en 1917 los padres de Balthus se divorcian, y Baladine se traslada a Suiza con sus hijos, primero en la ciudad de Berna y luego se mudan a Ginebra. En cuestiones artísticas, las vanguardias comienzan a sobresalir, se habían desarrollado sus principales características. Movimientos como cubismo, futurismo, constructivismo sientan bases para una nueva concepción de la representación.

Baladine conoce en 1918 al poeta austriaco, Rainer María Rilke (1875-1926) de quien se enamora, y comienzan una relación en 1919. Este personaje es muy importante en la vida de Balthus, ya que es quien comienza a incentivarlo en que dibuje y publique su trabajo. Muestra es que en 1921, con tan solo 13 años de edad, lo ayuda a publicar, *Mitsou, historia de un gato*. Rilke escribe el prólogo en francés. El libro es un pequeño álbum de cuarenta dibujos que narra la historia de un pequeño gato que se pierde (lo cual se basa en un hecho de la vida real del artista). Desde aquí se observa el papel testimonial de la pintura de este artista. Él plasma lo que conforma su mundo, lo que observa y lo que aprende en cada experiencia: “Yo no busco el mundo invisible porque es lo contrario de lo visible. Yo soy un pintor y la pintura testimonia lo visible”<sup>491</sup>. De ahí que buscara alejarse de la estética surrealista, por su automatismo. Él prefiere una estética sabia y reflexiva, que se base en la contemplación y profundidad:

Balthus siempre se quiso anacrónico. En desfase entre el tiempo presente y los desbarajustes de sus vanguardias artísticas. Al margen del mundo para situarse mejor en el corazón de la pintura. La distancia no está dada solamente por la elección de pintar, en pleno siglo XX, a la manera de un fresquista italiano del pre-Renacimiento. Se da también por esa fracción de segundo que parece separar los personajes de su propia realidad y que hace que nosotros, los espectadores, tengamos siempre la impresión de llegar demasiado temprano o demasiado tarde<sup>492</sup>.

Balthus nunca se formó en una academia, prefirió ser autodidacta. Esto en gran parte, por los consejos del pintor Pierre Bonnard. Quien era amigo íntimo de la familia y estimuló a que Balthus aprendiera por su cuenta: “Bonnard, que era muy amigo de mis padres, dijo una vez a mi padre: bajo ningún concepto lo envíes a una escuela de arte, allí perderá

---

<sup>491</sup> Balthasar Klossowski de Rola. Entrevista radiofónica, en Radiodiffusion “*Peinture Fraîche*” transmitida en Mayo de 2001. Desgrabación y traducción: Cristina Rivas y Fátima Alemán. Consultado en <http://www.posdatas.com.ar/balthus.html>. Consultado Septiembre 2012.

<sup>492</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario de la pintura*. Entrevista con Françoise Jaunin. Traductora: Constanza Bauzá. Ed. Las Cuarenta. Buenos Aires. p. 15.

algo. De hecho aprendí mi oficio como se aprende a hablar: tratando de hacer lo que hacen los otros, mirando a mi padre y a mi madre trabajar, escuchando los consejos de Bonnard, de Maurice Denis y más tarde de André Derain. Los veranos de 1918 y 1919 vacaciona en la localidad suiza de Beatenberg (de la cual queda fascinado con sus paisajes montañosos) y colabora como ayudante de la pintora y escultora Margrit Bay, quien pertenecía a un pequeño grupo de artesanos seguidores de la antroposofía<sup>493</sup>, donde Balthus aprende a desarrollar su imaginación, su lado espiritual, y la intuición para relacionarse y comprender el mundo.

En 1924, la familia vuelve a París, y en vez de inscribirse en alguna escuela de arte, sigue la recomendación de una educación independiente; y se va al Museo de Louvre a copiar obras del francés Nicolás Poussin (1594-1665), que perteneció al movimiento barroco. Este pintor fue uno de los más grandes maestros académicos que tomaba como inspiración esculturas clásicas y en sus obras plasma una visión armónica de la naturaleza.

A Balthus le agradaba su pincelada y el uso del color. Sus escenas eran ordenadas, claras y serenas: “la composición parece bastante simple, pero esa simplicidad nace de una sabiduría artística inmensa”<sup>494</sup>. Con lo cual Balthus se asemejaba. Podían pasar, a veces años, para que una de sus obras estuviera terminada. Él mismo decía: “Necesito una concentración extrema. Trabajo muy lentamente. A pesar de los siglos de pintura que hay antes de nosotros, siempre hay que reinventar todo [...] Soy de una exigencia implacable respecto a mi persona [...] Toda la vida fui guiado por una necesidad interior”<sup>495</sup>. Para este artista, pintar era como rezar, exigía de todo un ritual, disciplina y fervor; no es solamente un pasatiempo, va más allá de una profesión. Es un compromiso y destino, donde se revelan aspectos de algo más elevado, del mundo y de sí mismo, Balthus era muy metódico y concienzudo al respecto:

Pintar es una plegaria. El acto de pintar es en sí mismo una plegaria. Pero también hay que rezar antes de pintar. Y esto simplemente para deshacerse de la personalidad. La personalidad no es más que una máscara que esconde al ser profundo [...] precisamente es ella quien, como una pantalla en forma de

---

<sup>493</sup> Se considera un método de conocimiento, que permite al ser humano adquirir habilidades de percepción espiritual, que se acerque a lo que puede saber no sólo de la realidad cotidiana, sino también de ese plano invisible que nos rodea. Vid. Rudolf Steiner. *La antroposofía* en <http://www.casasteiner.com.ar/antroposofia.htm>. Consultado Septiembre 2012.

<sup>494</sup> E. H. Gombrich (2011) *La historia del arte*. p. 302.

<sup>495</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. pp. 16-17.

espejo les hace olvidar lo esencial y les impide el acceso a lo universal. Para mí justamente es lo primero de lo que hay que desnudarse, como una piel cargosa e inútil [...] Creo que los pintores [...] deberían rencontrar el anonimato magnífico de sus ancestros de antes del Renacimiento. La firma se convirtió en un argumento tan determinante en el mercado que uno casi se olvida de mirar la pintura que está ante todo<sup>496</sup>.

Balthus no pretendía ser un protagonista, o que su nombre se convirtiera en un fenómeno. Él buscaba plasmar lo que tenía en su mente, lo que imaginaba y su visión de la realidad. Era como una misión, a lo que tenía que dedicarse. Una vez, a su segunda esposa; la artista japonesa Setsuko, en 1999, a la edad de 91 años, le dijo: “Hablé con Dios. Me dijo que aún tengo que seguir con la tarea que me encomendó. Debo seguir pintando. Tengo mucho que hacer”<sup>497</sup>. Esta forma de practicar el oficio era de carácter espiritual, muy similar a lo que decía el teórico y pintor ruso, Vassily Kandinsky: “El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real. No es un fenómeno indiferente y casual que permanezca inerte en el mundo espiritual, sino que es un ente en posesión de fuerzas activas y creativas”<sup>498</sup>.

Con una plena convicción de lo que hacía, Balthus pintaba por gusto y amor. Él se levantaba desde temprano, desayunaba ligero, y se metía en su estudio por horas – a veces pasaba hasta diecisiete, sobre todo en invierno; que era cuando la luz blanca y clara que reflejaba la nieve, le permitía trabajar mejor, le gustaba la luz natural y no la artificial-, permitía que sus obras existieran y se desarrollaran hasta considerarlas finalizadas. Por lo que siempre tuvo esta característica de ser atemporal, ajeno a los estilos vigentes, a las corrientes artísticas en boga. Él mismo se definía como un monomaniaco<sup>499</sup> con hábitos renacentistas. Apreciaba desde los maestros italianos, hasta la pintura oriental. Admiraba en ambas tradiciones (que podrían ser contrastantes) la búsqueda de la eternidad y lo sagrado: “Era muy amigo de varios artistas de la vanguardia [...] Pero yo no me sentía afectado por las revoluciones que pretendían hacer. Nunca me encontré en sintonía con lo que se llama el espíritu de la época. Ahora, cuando voy a

---

<sup>496</sup> *Ibidem*. p. 19

<sup>497</sup> Balthasar Klossowski de Rola citado por Carlos Yusti en *Balthus, pintor de lolitas a plena luz*, <http://www.enfocarte.com/1.9/articulo.html>. Consultado Septiembre 2012.

<sup>498</sup> Vassily Kandinsky (1979) *De lo espiritual en el arte*. Premiá editora. México. p.103.

<sup>499</sup> Quiere decir que sufre una monomanía, es decir, una preocupación o afición desmedida y obsesiva por algo. En este caso por la pintura.

París, creo ser un poco mi propio fantasma”<sup>500</sup>. Era un pintor extemporáneo con una melancolía artística que se reflejaba en su estilo personal.

Regresando a sus influencias; de Poussin copió varias obras, entre ellas *Eco y Narciso* (1627-28) que representa un mito griego. La escena es suave, expresiva y con un manejo de luz maravilloso. Lo mismo que *Et in arcadia ego* (1637-38). Donde la actitud asombrada de los pastores mirando el sepulcro, es detallada, pero remite a una atmósfera nostálgica y tranquila; donde la muerte deja de ser terrible y se tiñe de notas de belleza y armonía. Son obras que impactan no sólo visualmente, sino que invitan a cuestionarse más sobre su significado. Son como puestas teatrales congeladas, que esperan al espectador para ponerse en movimiento a través de la interpretación.



*Eco y Narciso* (1627-28) Poussin



*Et in arcadia ego* (1637-38) Poussin

Nicolás Poussin tenía la creencia de que la obra debía activar la mente, más que la mirada. Algo en lo que Balthus coincide, sus pinturas siempre fueron provocadoras, porque mostraban un erotismo diferente, reflexivo y perturbador; que iba directo al pensamiento; ya que como decía Duchamp “un lienzo que no sorprende, no merece la pena”<sup>501</sup>. Él también afirmaba que había pinturas que traspasaban la retina: Se iba de un escalofrío retiniano, a un escalofrío cerebral. La expresión de una obra, ya no quedaba en algo meramente estético visualmente, sino que también aludía a otros ámbitos en la mente del ser humano. Que no debe confundirse con que eran racionales, apelaban también a lo emotivo y sensible.

En 1926, toma otro modelo a seguir, viaja a Italia; y en la iglesia de San Francisco, en la localidad de Arezzo; estudia los frescos de *La Leyenda de la Santa Cruz* (1452-1466), del

<sup>500</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. p. 58.

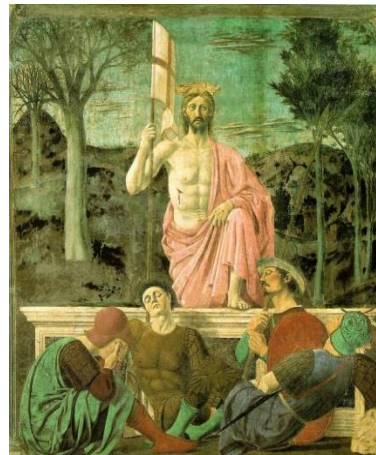
<sup>501</sup> Gilles Néret (2003) *Balthus. El rey de los gatos*. Taschen. Alemania. p. 8.

pintor italiano Piero della Francesca; el cual tuvo una fuerte influencia en Balthus, quien aducía que el maestro italiano, nunca tuvo el reconocimiento que merecía. Su trabajo no fue lo suficientemente valorizado. Su padre, Erich, también lo admiraba; lo consideraba un Cézanne de su época. Al paso de su estadía en Arezzo, Balthus ve crecer su fascinación por della Francesca; y manda cartas a un amigo donde expresa maravillas sobre los frescos, los considera los más bellos que ha visto. En específico, se muestra atónito por el estupendo manejo del color y la precisión matemática de las composiciones. Y en sus pinturas, Balthus va adoptando una progresiva abstracción anatómica de sus personajes, basada en un esquema geométrico.

Realiza copias del fresco *Descubrimiento y Prueba de la Vera Cruz* (1455-1466), de la iglesia de San Francisco. Y del fresco *Resurrección* (1460) ubicado en la Pinacoteca del pueblo italiano de Sansepolcro. Buscaba dominar la simetría y el uso de niveles de lectura que el pintor quattrocentista utilizaba. Su estilo se caracterizaba por la perspectiva, los gestos inmóviles, serenos y ceremoniales de los personajes. Su profesión de matemático se refleja en las obras: uso de formas geométricas y volúmenes. Además de un perfecto equilibrio en la composición. Sus representaciones (similar a las de Poussin) son tranquilas, claras, luminosas y con una dignidad de toque clásico.



*Descubrimiento y Prueba de la Vera Cruz* (1455-1466)  
Piero della Francesca



*Resurrección* (1460)  
Piero della Francesca

Otro quattrocentista que lo capturó fue el italiano Masolino da Panicale, ayudante de Masaccio, ambos inspiración de Piero della Francesca. Gracias a Masolino, Balthus mejoró su técnica gracias al uso de espacios, la perspectiva geométrica y puntos de fuga que incluía en sus frescos: “El gremio con todas sus obras me enseñaron mucho. No solamente en el plano de la técnica, sino también en la visión de los pintores y sus

concepciones de la pintura<sup>502</sup>. Si se observa con meticulosidad, Balthus tiene referentes (de diferentes épocas) con ciertas constancias: El uso de la perspectiva, manejo organizado del cuadro, abstracción geométrica y analítica de los elementos del lienzo. Exaltar no sólo el factor emotivo, sino también de razonamiento. Que el color sea un elemento expresivo crucial; y que la realidad se dote de algo más, de un contenido más profundo, que sea una construcción compleja entre el artista y el mundo; penetrar en sus misterios; y hacerlo con una técnica rigurosa.



*El tributo monetario* (1425) Masaccio.



*La Anunciación*  
(1425-30) Masolino.

Otra influencia que tuvo fue Gustave Courbet. Quien recordemos, estableció nuevas bases para representar la realidad en el siglo XIX. Balthus lo consideraba como un ejemplo del oficio, ferviente de la técnica: “Me pasa de envidiar a los pintores del siglo XIX, incluso a los más mediocres. Tenían un oficio reprochable, mucho más sólido que todos los maestros del siglo XX [...] Hoy la pérdida del oficio es algo dramático”<sup>503</sup>. Courbet buscaba afinar la mirada, mostrar la realidad cotidiana y que escapa a nuestros ojos: “Tengo un amor total por la pintura de Courbet. Me encanta su identificación con lo que hace. Es un pintor muy sensual que tiene la facultad por su pintura, de hacernos tocar con los ojos, la carne de las mujeres, la tierra debajo de los bosques, los granos de nieve... Hay en él un formidable apetito del mundo”<sup>504</sup>. En otras palabras, el estilo de Courbet, abre extractos de mundo que nos son familiares, pero pasamos desapercibidos. Porque el arte –para estos artistas- es un testimonio de vida. Balthus lo sabe, para él, la pintura es una manera de dar forma y cuerpo a la noción que se tenga de la realidad:

<sup>502</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. p. 32.

<sup>503</sup> *Ibíd.* pp. 47-48.

<sup>504</sup> *Ibíd.* p. 66.

La pintura es una encarnación. Le da cuerpo y vida a la visión que inspira. [...] La visión es interior. Pero se alimenta del contacto permanente con la realidad. No se forja ni se elabora más que con la observación, paciente, empedernida, incansable de las formas de la naturaleza. La observación es un medio para el conocimiento del mundo. Hay que mirar, mirar y mirar aún más. Siempre estamos por debajo de lo que vemos. ¡Por más que sepamos ver...! Los pintores de hoy en día ya no saben mirar. Crean poder ir más allá de la observación para inventar. Pero ¿qué podemos inventar si uno no le da combustible a su imaginación? Es la mirada quien la fecunda. Sin ella, la imaginación se empobrece muy rápido. Se vuelve repetitiva, estéril<sup>505</sup>.

No es solamente reproducir la realidad, sino identificarse: A partir de crear o contemplar una obra de arte, se establece un vínculo comunicativo con el mundo, con los demás y con nosotros mismos. Por eso Balthus le otorgaba a la pintura un carácter sagrado, un instrumento para ponerse en contacto con diferentes niveles de la realidad: con lo divino, con la sensibilidad, con nuestros referentes y con los pequeños detalles de la cotidianidad que a veces se escapan del entendimiento. Y trató, de no referir de manera idéntica, esta admiración hacia Courbet en sus obras; buscó su toque: Una atmósfera filtrada por el uso de la luz y escenificación de sus personajes (en su mayoría femeninos). La pintura de Balthus es una amalgama entre figuración tradicional y toques muy particulares, llenos de melancolía y misterio.

Los franceses Henri Matisse y André Derain, pertenecientes a la corriente del fauvismo; influyeron también en la formación artística de Balthus. Los admiraba desde el momento en que eran cercanos a su familia. Pero también, por el manejo que realizaban del color y del espacio. Por ejemplo, Matisse analizaba por separado cada elemento de sus cuadros: forma, movimiento, tono, color, etc. De esta manera hacía una disposición de ellos que tuviera como resultado, brindar un equilibrio visual al espectador. Era consciente que había una lógica interna en la pintura, la cual dotaba de expresión y emotividad lo que se contemplaba. Este rasgo se hereda en la pintura balthusiana, eran creadas minuciosamente. Por otra parte, Derain realizaba juegos con los enfoques, muchas de sus obras son vistas urbanas desde una perspectiva elevada. Y las primeras obras de Balthus, fueron paisajes con esta disposición de planos. A lo largo de su vida seguirá pintándolos; en gran medida, porque le recuerda sus veranos en Beatenberg, donde quedó extasiado con el paisaje verde, las montañas nevadas, y la belleza que todo el

---

<sup>505</sup> *Ibidem.* p. 16.

conjunto irradiaba al ser tan contrastante. Posteriormente, lo asoció con la cultura oriental, de la cual Balthus fue seguidor:

Era tan hermoso, la armonía de ese paisaje y de su vieja cultura paisana. Extrañamente fue allí que tuve mi primera emoción extrema-oriental. Era niño y contemplaba ese paisaje sublime que aparecía y desaparecía entre la nieve y la neblina. Un tiempo después, caí de casualidad sobre un libro de pintura china. Reproducciones de paisajes de la dinastía Song con horizontes de montañas a menudo sumergidas en la bruma y cimas altivas, vertiginosas. Allí encontré exactamente aquello que había sentido en Beatenberg. Ese sentimiento intenso y ligero a la vez del espacio, de la luz y de una profunda permanencia<sup>506</sup>.

En sus cuadros de paisajes, nuestro autor combina la técnica que tanto le gustaba del Quattrocento y de la pintura china clásica. Hace una fusión de horizontes, o más bien, de tradiciones estilísticas. Las cuales tienen en común en ver el entorno como un espacio mental, re-construido por el pensamiento humano<sup>507</sup>. En otras palabras, es una re-configuración de la visión, no hay una copia de lo que se observa, sino una reinterpretación, basada en los referentes y experiencias de cada artista. Un paisaje, considera, es una meditación profunda sobre el mundo; revela la estructura del cosmos.

Su pasión por Oriente continúa hasta el fin de sus días, pinta numerosas obras con este tema, además que se casa con Setsuko Ideta en 1967. La cual se convierte en una de sus modelos. Ella lo impregna de toda la filosofía oriental: desde el rasgo espiritual, hasta su vestimenta. Pero los inicios de este entusiasmo, son en su infancia, cuando Rilke lo sorprende leyendo historias sobre China. Además que había hecho algunas ilustraciones inspirado en un relato chino; esto hace que María Rilke lo estimule a que siga la vocación de la pintura (recordar el libro de Mitsou).

Balthus se apasiona por el filósofo chino taoísta Zhuangzi, que tenía como eje ideológico el que somos seres temporales, y estamos limitados en el conocimiento, que es infinito e insondable. Es decir, nunca acabaremos por conocer, el aprendizaje absoluto del mundo es una utopía. Estamos condicionados por nuestra experiencia de vida. Esto recuerda a Gadamer y su teoría sobre los prejuicios.

---

<sup>506</sup> *Ibidem*. p. 34.

<sup>507</sup> Vid. Christian Delacampagne (2004) *Balthus*. Ediciones Polígrafa. Madrid. p. 19.



Pictóricamente, le agrada la técnica de los japoneses Utagawa Hiroshige y Katsushika Hokusai, de quienes aprecia el uso de la perspectiva, los planos inclinados y el manejo de sombras. Ambos son paisajistas que condensan gran emotividad en sus cuadros. Cabe nombrar la reconocida obra de Hokusai. *La gran ola de Kanagawa* (1830-33), que es un grabado que maneja diferentes planos y un finísimo detalle en la composición, además del uso del paisaje con la representación del monte Fuji, las barcas y el océano.



La gran ola de Kanagawa (1830-33) Katsushika Hokusai

La estampa de Hokusai simboliza el *ying yang*, la lucha de los pescadores contra la ferocidad de la gran ola. Esta filosofía es del agrado de Balthus, que enriquece sus pinturas con enorme espiritualidad, no hay nada dispuesto al azar; es con una intencionalidad predeterminada que conlleva una gran carga emotiva y de contenido, es exponer más allá de lo representado:

La pintura de los chinos y de los japoneses no es una simple imitación de la naturaleza, es la expresión visual de un pensamiento, de una filosofía [...] No buscan tanto la representación como la identificación con la naturaleza y con el mundo. Para ello, cada pincelada debe ser una idea viva. Los primitivos de Siena no hacen otra cosa. La imitación ilusionista tampoco es asunto de ellos. La esencia de su pintura es de índole sagrada<sup>508</sup>.

En algunas entrevistas, decía que más que una influencia; era una admiración e identificación por la pintura de Oriente. Consideraba que nunca orientalizó su obra y que solamente compartía la mirada de aprehender al mundo y representarlo. Era una filiación basada en la comprensión de la realidad; en algo que esos artistas manejaban -la contemplación de la naturaleza, más allá de la imitación como copia- y lo conmovía; le hacía despertar su imaginación y tener bases para que su propio estilo surgiera.

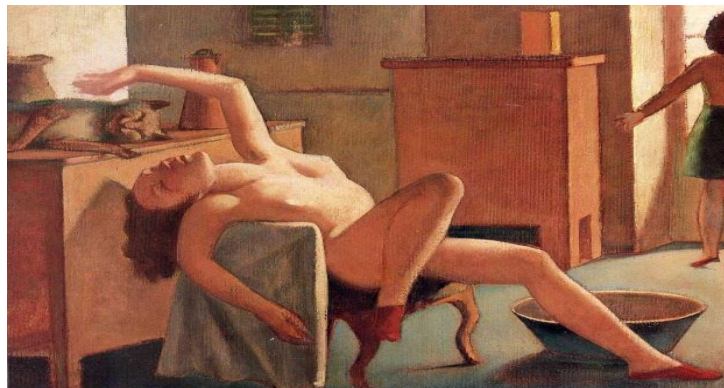
---

<sup>508</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. p. 36.

La pintura de Balthus va más allá de un placer estético, es una experiencia trascendente, que se produce gracias a la conjunción de forma y contenido. Las influencias artísticas y experiencias desde su infancia fueron cruciales para que este proceder en su arte se concretara. Sin esos referentes, el alma de su obra sería distinta.

Aunque no es uno de los puntos centrales de esta reconstrucción, la vida sentimental de este autor también contribuyó en su estilo artístico; cabe resaltar algunas parejas: Setsuko (de la que extrajo y combinó su pasión oriental), Antoinette de Watteville (quien fue su primera esposa y musa inspiradora; sostuvo una tórrida correspondencia amorosa<sup>509</sup> con ella; las cartas develan su interés y concepto sobre lo erótico). No se ahonda en estas dos mujeres, ya que a lo largo del apartado se realizarán numerosas referencias sobre de ellas y el papel que tuvieron en la obra y vida de nuestro autor.

Una mujer que cabe resaltar, es la psicoanalista francesa Laurence Bataille, quien fue hija de George Bataille y la actriz francesa Sylvia Bataille. Quien posteriormente, contrajo segundas nupcias con el afamado psicoanalista francés Jacques Lacan. Estas dos figuras paternas tuvieron que haber creado un universo conceptual en Laurence, quien a su vez las compartió con Balthus; de quien fue amante durante algunos años en su juventud. El erotismo pictórico de Balthus tiene esbozos de la ideología de George Bataille: una aspiración espiritual, un juego sagrado donde lo erótico es un nexo entre la vida y la muerte; que transgrede y tiene carácter místico. Laurence desde los dieciséis años estuvo liada con Balthus (él de 38), fue modelo (al igual que Setsuko y Antoinette) de sus cuadros. Al paso del tiempo, conservó un estilo de vestir como el que usaba con el pintor: un look añorado y púber. Posó –entre otras obras- para *Desnudo con gato* (1948-50).



*Desnudo con gato* (1948-50) Balthus

<sup>509</sup> Vid. Balthus, Stanislas Klossowski De Rola, Antoinette de Watteville (2001) *Correspondance Amoureuse Avec Antoinette De Watteville, 1928-1937*. Buchet-Chastel. Francia. 493 pp.

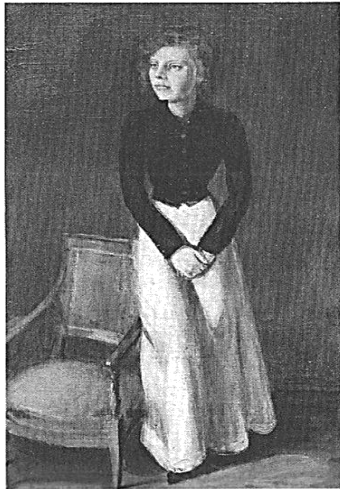
Y así fue –con ayuda de todos estos referentes e influencias- consolidando un estilo particular. En París contó con la ayuda de un grabador Bill Hayter, quien lo auxiliaba y orientaba en su formación y del fotógrafo Eugène Arget, que lo impulsó a realizar fotografías; en las cuales, Balthus nunca excluye a las personas; las vuelve parte crucial de la composición: Las ubica estratégicamente en su lente, en contraste con el fondo. En 1930, pasa quince meses realizando su servicio militar en la ciudad africana de Marruecos, donde, al contrario de pausar su formación artística, la consolidó: “el único lugar en el que la luz ha cambiado algo, es en Marruecos. Cuando llegué ahí y fui atrapado por aquella atmósfera, aquella animación y aquella intensidad de colores, me sentí en la obra de Delacroix. ¿Qué fue lo que quedó? Luego de eso, mi pintura se aclaró, eso seguro”<sup>510</sup>.

A partir de la década de los treinta, viene un retorno de la figuración en el arte. Además de que es el apogeo del surrealismo y de la pintura naif. Y es en estos años, cuando Balthus comienza a tener un reconocimiento colectivo. Antes de marcharse a Marruecos, realiza *Chica reclinada*; retrato de la aristócrata suiza Antoinette de Watteville; quien conoció desde su infancia en Berna, debido a que era hermana de uno de sus amigos de la niñez: Robert. En casa de los padres de éstos, pasaba temporadas cuando críos. No sólo la toma como modelo, sino que retoma la amistad con ambos, y comienza un tórrido romance con Antoinette, que termina en matrimonio en 1937. Se vuelve una modelo recurrente. En 1932, realiza otro retrato de ella, *Antoinette de Watteville*, lo nombra.

Es una representación muy sensata y elegante; que recuerda un poco el estilo del pintor suizo, Joseph Reinhardt, que estudió en Italia, teniendo contacto con la técnica de los ídolos del Quattrocento de Balthus. De él, realizó copias en el verano de ese año; al trabajar en el Museo de Historia de Berna. Admirando su vivacidad, la claridad en la definición de los rasgos, el manierismo, la mirada cándida; y la habilidad en la composición, sobre todo de dos o más personajes. Se imbuye tanto en su estilo, que realiza algunas copias, con la esperanza de venderlas; las manda a su antigua mentora, Margrit Bay, quien no consigue posicionarlas con clientes; pero aun así, por la calidad de las obras, se las paga a Balthus.

---

<sup>510</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. p. 39.



Antoinette de Watteville (1932)  
Balthus



Chica reclinada (1930) Balthus

Para esa temporada, tiene contacto con la novela de la escritora inglesa Emily Brontë, *Cumbres Borrascosas*; y realiza unas ilustraciones con pluma y tinta china de la misma, que fueron reproducidas en 1935, por la revista francesa surrealista, *Minotaure*. Se identifica hondamente con la temática del libro<sup>511</sup>, con su atmósfera romántica y confusa. Cada imagen -de la serie que realizó- es una reinterpretación personal sobre la novela, proyectando lo que sentía en ese momento de su vida: Se centra en la adolescencia de los protagonistas, y los dota de características físicas similares a las de Antoinette y él mismo<sup>512</sup>.

En 1933, pinta *La toilette de Cathy*, obra que está basada en la novela de Brontë, y en las ilustraciones que realizó con anterioridad<sup>513</sup>. La diferencia es que plasma esa admiración pasional que tiene sobre el personaje central de sus lienzos: Antoinette, y a la usanza de otros artistas como Picasso: “cuanto más amor sentía por su modelo más deseaba mostrarla al mundo entero”<sup>514</sup>. En el lienzo, Antoinette está con su bata abierta, mostrando su cuerpo desnudo; fulguroso y terso; que se vuelve el foco central ya que contrasta con los tonos y colores más oscuros que la rodean. Resplandece en toda la composición,

---

<sup>511</sup> Cortejando a Antoinette, sin grandes recursos que ofrecerle durante esa década, en la que se estaba asentado. Aunado a que ella estaba prometido a otro. Así como el protagonista Heathcliff con su amada Cathy; cuyo padre no la dejaba andar con ese joven, el cual era su hermano adoptivo; recogido tiempo atrás por la familia. La diferencia es que ellos sí pudieron unir sus vidas, ya que Antoinette rompe su compromiso con el diplomático suizo y formaliza con Balthus en 1937.

<sup>512</sup> Vid. *Illustrations for Wuthering Heights* in Sabine Rewald (1984) *Balthus*. The Metropolitan Museum of Art. New York. p. 160.

<sup>513</sup> En el dibujo de tinta china que inspira *Cathy vistiéndose* (1932) Hay una Cathy totalmente vestida. Sin indicios explícitos eróticos. La atención se centra en el personaje de Heathcliff, que está malhumorado y con prisas por irse. A contraste de la mujer, que tiene un semblante sereno.

<sup>514</sup> Gilles Néret (2003) op.cit. p. 27.

como una invitación insinuante para el espectador. La asiste una criada, y un Balthus impaciente, se muestra sentado a su derecha.

En esta obra se comienzan a ver los inicios eróticos del autor: La escena desprende sensualidad: Desde los senos altivos y el sexo expuesto que contrastan con la formalidad de los otros personajes; hasta la recreación de una atmósfera ritual, como si Cathy (o Antoinette) estuviera preparándose para alguna ceremonia, y su amante –a saber de sus gestos- está ansioso de que termine su arreglo. Es un juego de imaginación y fantasía.



*Entonces, ¿Por qué te has puesto este vestido de seda?* (1933) Balthus. Ilustración de la novela *Cumbres Borrascosas*. Cap. 8.



La toilette de Cathy (1933) Balthus

Otras obras inspiradas en Antoinette, son *La montaña* y *La falda blanca*, ambas realizadas en 1937. La primera es una obra muy interesante, ya que maneja el uso de perspectivas, aprendidas de sus maestros italianos y japoneses. La gestualidad de los personajes recuerda a Reinhardt, Es un testimonio de sus veranos en Beatenberg, hay uso de claroscuros, lo que divide el lienzo en planos de observación. La figura de Antoinette es el punto focal, lo que emerge a primera vista. El hombre del lado izquierdo es el mismo Balthus, su postura y estilo remite al realismo de Courbet en los *Picapedreros*. La niña recostada, casi al centro de la composición; semeja a *Eco* y *Narciso* de Poussin. Por su parte, *La falda blanca*, es una pieza maestra del erotismo; lo maneja con un toque muy refinado y sutil; que la hace aún más provocativa. Antoinette al posar, insistió en usar sostén; ya que no deseaba ver sus senos exhibidos en un museo o

galería<sup>515</sup>. El uso de esta prenda le da una fuerza extraordinaria a la pintura: La hace más sugerente; los pezones se ponen de relieve, los pliegues de la tela, su textura, el gesto desenfadado y un tanto somnoliento de la modelo; hacen que exista una atmósfera inquietante, que no cae en el exhibicionismo o en algo explícito. Al contrario es develar aquel enigma y atracción que encierra a esa mujer: entre ternura y deseo.



*La montaña* (1937) Balthus



*La falda blanca* (1937) Balthus

Con Antoinette, comenzó su carrera en el retrato; lo que consideraba “una escuela formidable [...] Es casi imposible pintar un rostro. Es un mundo ¿Cómo hacer para acercarse a él, para restituirlo? [...] El retrato es lo más difícil del mundo”<sup>516</sup>. Esta cita nos aproxima a la hipótesis central de esta investigación: La obra de arte va más allá de la reproducción, es una representación; nunca sustituye al objeto original, no lo copia; lo re-crea; hace una re-interpretación de la misma. En la cual se brinda una función testimonial (identificamos lo representado) y comunicacional (se crea un intercambio de significados).

Retomemos la carrera de Balthus, es 1933; en su estudio de París, recibe la visita de unos artistas surrealistas: Los franceses André Breton, Georges Hugnet, Paul Éluard; y el suizo Alberto Giacometti. Éste último se convierte en un gran camarada, sobre todo por el referente tradicional en su técnica, y su ruptura con el surrealismo. Balthus conservó en su estudio, una foto del pintor suizo, lo consideraba su mejor amigo del medio artístico; además de la foto, conservaba una obra original de Giacometti en la entrada de su chalet, en el poblado suizo de Rossinière:

<sup>515</sup> Esto fue un problema constante en la relación. Antoinette se escandalizaba de verse “exhibida” en las paredes de casas ajenas. No comprendía lo que el desnudo simbolizaba para Balthus. Así que después de un tiempo (entre 1946 y 47), acaeció la separación. Pero el divorcio fue hasta 1966.

<sup>516</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. p. 38.

Alberto era uno de mis mejores amigos. Siempre encontré muy hermoso todo lo que hacía, muy conmovedor, muy religioso. Ha hecho dibujos sublimes. En su obra hay una curiosa herencia de la pintura pompeyana. A lo mejor no era consciente de ello, pero por lo menos yo veo algo de pintura antigua. Sin dudas conoce la historia de Giacometti que, luego de su periodo surrealista, se volcó al estudio de la figura humana. “¡Cabezas! Pero todo el mundo sabe lo que es una cabeza”, exclamó Breton que no llegaba a comprender este giro y que veía casi una traición. “Yo no sé”, se contentó en responderle Giacometti. Era totalmente justo y conmovedor. Yo me siento exactamente como él: nunca habría terminado de comprender lo que es un ser humano y lo que es la naturaleza. Giacometti deseaba, tan ardientemente como yo, acercarse a los pintores de la antigüedad. Para mí, fue uno de los últimos grandes artistas del siglo. Teníamos juntos conversaciones formidables<sup>517</sup>.

Balthus siempre sintió afinidad con esos artistas que a pesar de ser contemporáneos, manejaban un estilo que remitía a los grandes pintores clásicos. O que en su defecto, representaban la realidad de una manera cotidiana, pero con un trasfondo simbólico. Esto es, no distorsionaban lo que se observaba, seguían siendo figurativos; pero transmitían un contenido profundo, algo que revelaba rasgos de nuestra existencia, más allá de lo que en un primer plano podemos descifrar: “No soy y nunca fui un artista moderno. Los pintores modernos buscan, ante todo, expresarse ellos mismos, mientras que yo busco expresar el mundo. El hecho de pintar no significa que uno comprende todo lo que ve, claro, pero es un camino para penetrar en el misterio del mundo”<sup>518</sup>. En esa visita a su estudio, el grupo surrealista se sintió atraído por la atmósfera extraña de sus obras. Por la expresión estática y al mismo tiempo turbulenta de sus personajes. Así que le abren las puertas de la Galería Pierre en París.

Para abril de 1934, con 26 años de edad; se inaugura la primera exposición personal de Balthus. Como pieza central está *La Calle*, lienzo con el que conquistó a la comisión surrealista que lo visitó en su estudio el año anterior. A pesar de ser figurativa, con un tema urbano; que despierta algunas críticas en el público que asiste a la muestra; seduce a la mayoría, por el uso de contornos afilados, expresiones desconcertantes en los rostros. Alude a un estilo geométrico y neoprimitivista<sup>519</sup>; similar a lo naif<sup>520</sup>. El estilo de

---

<sup>517</sup> Ibídem. p. 23.

<sup>518</sup> Ibídem. p.20.

<sup>519</sup> El neoprimitivismo surgió en Rusia a inicios del siglo XX. Remitía al arte tradicional ruso; y se le comparó con el expresionismo alemán. Tiene como temas, escenas urbanas y motivos del folklore popular. Combina en su técnica, elementos del postimpresionismo con Cézanne y del cubismo.

<sup>520</sup> Naif es un movimiento que también surge con el siglo XX. Técnicamente busca la espontaneidad, el uso de colores brillantes. Como si fuera un arte creado por niños. Su estética es sencilla, a veces

Balthus no encaja con ninguna de las vanguardias vigentes, es más bien como una reactualización de lo clásico con un toque particular. Simula una puesta en escena, los personajes están dispuestos en el espacio con teatralidad, algo que recuerda a Piero della Francesca. Hay un manejo del movimiento fuera de la percepción usual del tiempo: Los personajes se mueven lentamente, casi inmóviles; o al contrario, muy rápido. Se captura lo intemporal. Es un cuadro muy bien organizado, que retrata el barrio contiguo al que vivía en ese tiempo Balthus. Y esta no es sólo la única referencia, el hombre de blanco con el madero al centro, es un homenaje a Piero della Francesca y su personaje que carga la cruz en uno de sus frescos.

En esa misma exposición, se incluyen otras cuatro pinturas: *La toilette de Cathy*, *La Ventana*, *Alice* y *La lección de guitarra*. Las dos últimas obras causaron revuelo por su erotismo perturbador. *La calle* ya dejaba ver esto, con la escena transgresora de un abuso sexual rodeada del absurdo. Muy similar a lo que postulaba el escritor británico Lewis Carroll en sus obra *A través del espejo*, en la que estamos rodeados de un mundo absurdo, lleno de referencias (entre ellas la erótica) como si todo lo contempláramos por el marco de un espejo; donde los seres que vemos tienen comportamiento extraño y un tanto sonámbulo. Esto se patentiza en *La Calle*, donde los personajes tienen la mirada lejana, un tanto perdida. Como en un estado entre el sueño y la vigilia. Ensimismados en sus ideas, sin dar fe (aparente) de la agresión que ocurre a su lado<sup>521</sup>, es una representación de la indiferencia y pudor colectivo; además de una concatenación de significado: Tenemos el mito (Carroll Lewis, tabú sexual), la referencia (arte italiano) y lo real (barrio parisino). Interpretar esta obra requiere develar esta gama de niveles.

---

no hay una complejidad en cuanto a perspectiva o puntos de fuga, los elementos se manejan de forma lineal. Como temas también utiliza escenas costumbristas y de la vida popular.

<sup>521</sup> La obra fue retocada en 1954 –a regañadientes- por Balthus, cuando esta fue considerada para ser expuesta en el Museo Metropolitano de Arte Moderno, en la ciudad de Nueva York, ya que se consideró, daba un mal ejemplo a la juventud. El comprador original: el coleccionista norteamericano, Thrall Soby; comentaba que tuvo problemas desde que pasó por la aduana con la obra. Ya en su hogar, tuvo que guardarla, porque su hijo de 9 años y sus amigos, tomaron ese gesto como una broma ocurrente y divertida, Así que se le pidió a Balthus que lo modificara. Originalmente, el agresor del lado izquierdo, que sujeta a la muchacha tenía la mano recargada en el sexo femenino. Pero después del retoque, se puso la mano con el puño cerrado sobre la falda. Se dice que el abusador es el personaje de Carroll Lewis; *Tweedledum*, y el joven del centro, con boina, su hermano *Tweedledee*, quien es testigo de la escena, y al mismo tiempo, con su mano que cuelga, mientras camina, busca tocar el pubis de la mujer que viene en sentido contrario; la cual extiende su mano para darle una bofetada. Siendo la chica agredida de la izquierda, la Alicia del cuento de Lewis.

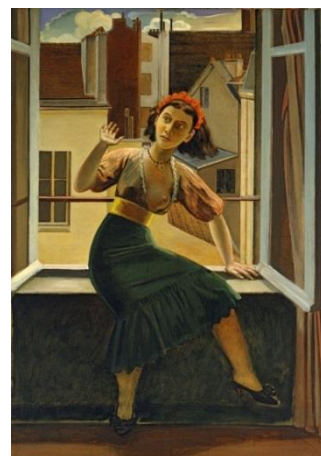


*La ventana*, que tiene como modelo a Elsa Henríquez, hija de la bailarina peruana Helba Hara. Cuando posó, Elsa tenía quince años; y la muestra horrorizada y con un seno descubierto. Para lograr tal expresión, Balthus la asustó intencionalmente; recibéndola en su estudio, disfrazado y con una daga en la mano; tratando de abrir su blusa. La fuerza de ese instante, se representa con maestría en la pintura, donde la expresión es apabullante, se resume en una mueca de horror y asombro; añadiendo el acento perpetrador de la blusa abierta; que hace aún más impactante la composición.

Jugaba con la malicia, con ese estado que altera al espectador cuando mira el cuadro. Es penetrar en una ensoñación que no se despegaba de la realidad. En entrevista<sup>522</sup>, Balthus comentó, que sus composiciones expresaban a la vez encantamiento y maleficio. Una belleza que algunas veces, puede ser próxima a la fealdad.



*La calle* (1933) Balthus



*La ventana* (1933) Balthus

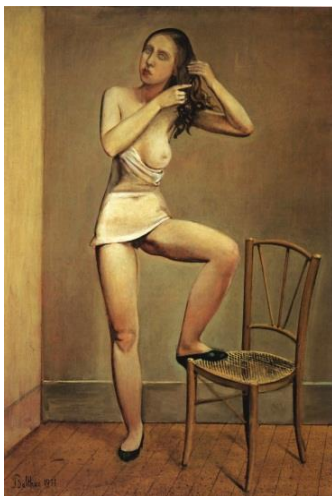
*Alice* es una obra que turba desde el primer momento que se le contempla, fue el primer cuadro vendido de la exposición. Es una chica cepillándose su cabello con los dedos; que recarga una pierna en una silla y deja ver su sexo, el cual es pintado con minucioso detalle, se erige de manera gloriosa por el filo inferior de la camiseta blanca de la chica. A su vez, un seno se descubre y cae despreocupadamente sobre la tela. Lo que hace más turbadora la escena, es la mirada ausente de Alice, quien tiene las pupilas blancas, como si estuviera ciega; y por lo tanto indiferente al espectador; quien posa sobre ella; gracias a este gesto, toda su atención. Se regocija de esa ventaja que le da esa actitud impasible del personaje femenino. Es un espacio para la recreación, regodearse en la fantasía.

<sup>522</sup> Vid. Balthasar Klossowski de Rola. Entrevista radiofónica, en Radiodiffusion "*Peinture Fraîche*" op.cit.

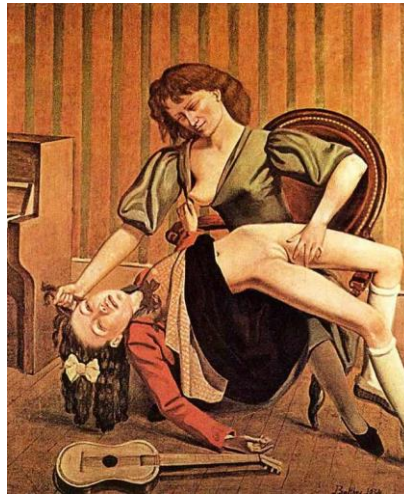
Donde se combina el erotismo con el pudor. La modelo fue la esposa del traductor (amigo de Balthus) Pierre de Rice.

*La lección de Guitarra*<sup>523</sup>, fue la obra que más escandalizó en esa exposición de 1934. Después de eso, no fue vista en público hasta 1977, en el hogar del francés y marchante de arte, Pierre Matisse en Nueva York. Es una escena explícita y con fuerte carga sexual: una mujer sostiene a una niña en su regazo; la cual tiene la falda alzada y su sexo descubierto. La mujer con sus dedos roza el pubis como si de una guitarra se tratara, y con la otra mano le sujeta el cabello. Mientras, la jovencita toca el pezón expuesto de quien la somete. Se asoció inmediatamente con un juego lésbico, como en el lienzo *Gabrielle d'Estrées, y una de sus hermanas*, de la escuela de Fontainebleau, en el que uno de los personajes hace el mismo gesto de pellizcar el seno de la otra. Esta pintura de *Lección de Guitarra*, junto con las otras cuatro, buscaban interpelar a la audiencia, a través del erotismo, usarlo como un medio provocador y que permitiera dar a conocer a Balthus, posteriormente, se da una evolución en su estilo. Él mismo lo expresó, cuando al restaurar el cuadro de *La calle*, lo devolvió con una nota que decía: “Antes me gustaba escandalizar, pero ahora me molesta”<sup>524</sup>.

Alice  
(1933) Balthus



La lección de Guitarra  
(1934) Balthus



El objetivo de nuestro autor se ve cumplido: En esa exposición, crea toda una red de contactos y aceptación en numerosos círculos artísticos. Algunos de los cuales rechaza totalmente. El surrealista uno de ellos, busca alejarse de su estética, por considerarla una actitud de simulacro:

<sup>523</sup> Es parte del corpus de esta investigación y se ahondará en ella en el próximo capítulo.

<sup>524</sup> Gilles Néret (2003) op.cit. p. 13.

Desde el principio fue un movimiento lleno de ilusiones y efectos detestables. No me gusta lo que es falso, lo que finge ser. Y además está atestado de literatura. La pintura no es eso. Es un lenguaje en sí que no necesita el soporte de otros. Breton se extasiaba con la obra de Gustave Moreau tan cargada de mitología y literatura que la pintura se asfixia, sin ver que, durante ese tiempo, Cézanne pintaba sus manzanas que no eran más que “sólo” pintura. ¡Y qué pintura! Esto me da rabia<sup>525</sup>.

Hay una ruptura con el surrealismo y sus representantes. Con algunos de ellos hace amistad, pero dejando de lado las convicciones artísticas. Uno de ellos fue el español Joan Miró. Balthus, consideraba su obra de Miró, como poética, realizada con gran minuciosidad. Sobre todo sus paisajes y naturalezas muertas. Balthus era leal a sus amigos, y le dedicó un cuadro *Joan Miró y su hija Dolores* (1937-38). Esta auto-exclusión a algún movimiento o vanguardia, hace que se convierta en un pintor del que se tenía que hablar, que paradójicamente, con su hermetismo, llamaba más la atención. Recibió numerosas críticas sobre su exposición: Tildándolo de una pintura morbosa, fanático de la ninfomanía o pintor freudiano.

Pero no tuvo solamente detractores; el escritor y poeta francés, Antoin Artaud fue su aliado y le brindó todo su apoyo, cuando en la publicación francesa *La Nouvelle Revue Francaise*, del mes de mayo de 1934; publicó un texto favoreciendo el trabajo de Balthus, al que encontraba sumamente interesante y diferente: “Su arte de la representación se inspiraba claramente en un universo imaginario y un realismo a medio camino entre el Quattrocento y el clasicismo más elaborado [...] pinta sobre todo luces y formas, A través de la luz de una pared, del suelo, de una silla y de una piel, se nos invita a ingresar en el misterio de un cuerpo”. Con Artaud, nuestro autor encontró muchos intereses en común: eran rebeldes y nerviosos, además de un cierto parecido físico. Le fascinaba conversar con él, y compartir ideas, hasta que el poeta francés viaja a México (en 1936) a convivir con los tarahumaras, y tiempo después es hospitalizado por desórdenes mentales.

Su amistad fue tan sólida, que Balthus ingresa al montaje teatral, dibujando decorados y creando vestuario para la puesta en escena de Artaud, *Les Cenci*. En contraparte, el escritor realiza numerosos textos favorables sobre su amigo, que tuvieron una gran acogida de los lectores y público en general. Fue tan intenso el vínculo, que la intervención de Artaud, salvó a Balthus en un intento de suicidio que cometió en esa

---

<sup>525</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. p. 22.

década. Ambos se percibían fuera de contexto, con una postura agresiva y solitaria. La filosofía de Artaud (influida por el teatro balinés) era trascender la realidad, tener como eje la imaginación y liberarse de las máscaras que nos impone la cotidianidad. Estar en contacto con la interioridad de nuestro ser, que a fin de cuentas es igual de real que lo convencional o impuesto por la colectividad. Buscaba que en el teatro, la audiencia se compaginara de tal modo con la representación, que de cierta manera la viviera. Fue el precursor del teatro del absurdo<sup>526</sup>.

Otro de sus aliados, fue Pablo Picasso, quien compra algunas de sus obras como *Los niños Blanchard* (1937), y es por él –y la colección póstuma que dona- que Balthus entra en vida, al Museo del Louvre en París. Picasso lo protegió, porque consideraba a ese pintor -sublevado contra el mundo contemporáneo- como alguien excepcional. En alguna visita a estudio, el pintor español le confió a Balthus: “Tú eres el único entre los pintores de tu generación que me ha interesado. Los otros quieren hacer de Picasso. Tú nunca”<sup>527</sup>. Ambos artistas coincidían en admirar referentes del pasado, y tomarlos como motivación para sus creaciones. *El gato del mediterráneo* (1949) tiene como inspiración un almuerzo con pescado y vino, que tuvo con Picasso en la localidad francesa de Vallauris Golfe-Juan; en la cual posteriormente, el español se quedó a residir. Picasso siempre le dio ese voto de confianza a Balthus, y nunca dejó de creer en su propuesta artística.

Ahora que se mencionó la obra de *El gato del mediterráneo* -en la que se autorretrata como un gato rodeado de un universo de elementos (océano, jovencita [que era Laurence Bataille], arcoíris, apetito voraz, peces) - es pertinente ahondar en la adoración que tenía el autor por los felinos. Lo cual se notó desde 1921 con su publicación de *Mitsou*. Tenía la creencia de ser parte de su mundo: “El artista reivindica haber sido un gato desde la infancia”<sup>528</sup>. Se identificaba con ellos en sus modos y costumbres: Autodidactas, altivos, selectivos, solitarios, observadores y grandes aventureros. Características afines a la historia de vida del conde polaco. En sus cuadros era frecuente la inclusión de un minino, muchas veces con rasgos parecidos a los de Balthus. Tenía también como inspiración, el gato creado por Carroll Lewis, Cheshire; quien acompaña a Alicia en su travesía por el

---

<sup>526</sup> Movimiento teatral de las décadas 40 a 60 del siglo XX. A pesar de lo incongruente de sus textos, realizan una fuerte crítica social. No da una respuesta directa en sus argumentos, sino que pretende interpelar al espectador, y que él sea responsable de interpretar y responder las inquietudes que provoque la obra en su pensamiento.

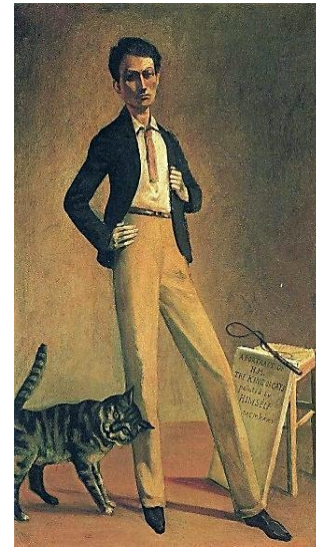
<sup>527</sup> Vid. Balthasar Klossowski de Rola (2001) *Mémoires de Balthus*. Éditions du Rocher. París.

<sup>528</sup> Gilles Néret (2003) op.cit. p. 32.

país de las maravillas. Balthus se autonombra el rey de los gatos, y así lo hace manifiesto en su obra homónima de 1935.



*El gato del Mediterráneo* (1949) Balthus



*El rey de los gatos* (1935)  
Balthus

Balthus combina este amor por los gatos con su eterna infancia. Le hubiera gustado ser siempre niño –confesión hecha a un amigo en 1922- porque consideraba de ahí proviene la genialidad: “la mejor manera de no volver a la infancia es no haberla abandonado jamás”<sup>529</sup>. Y puede aducirse que ahí su predilección por modelos jóvenes, aún con esa ingenuidad y carácter espontáneo. Libres del tedio del mundo gris que las rodea; siendo el gatito su protector en esas escenas de ensueño o cuentos de hadas que semejaban ser los lienzos de Balthus: “Sigo mirando el mundo con ojos de niño. Es la mirada más bella que un pintor puede tener. Uno no se acostumbra a nada, ni tiene la imagen de una pantalla que le ponen delante de sus ojos. Todo siempre es fresco, nuevo, sorprendente, magnífico”<sup>530</sup>. Vemos entonces la razón de su empatía con Artaud, que consideraba la imaginación como un motor indispensable para existir, que no está separada de la realidad, sino que es un instrumento para comprenderla y vivir en ella. Los gatos y su infancia en el arte, lo acompañaron hasta el fin de sus días.



Balthus posando con gato negro (1956) Revista *Life*

<sup>529</sup> *Ibíd.* p. 37.

<sup>530</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) *op.cit.* p. 28.

En 1939, es llamado a las filas militares, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Lo envían a combatir en la frontera franco-alemana, en específico en Sarrebruck, capital de la región alemana del Sarre. Es herido en batalla, al pisar una mina; mueren compañeros de su batallón; y Balthus es retirado de las filas y enviado a casa. En ese tiempo entreguerra, el arte se ve al servicio de un nacionalismo exacerbado. Las representaciones tienen un carácter oficial y monumental. Los artistas se creen herederos de una tradición. Por ejemplo Edward Hooper en Estados Unidos, o Diego Rivera en México. Balthus se retira a Suiza –con su esposa Antoinette– durante los primeros cinco años de la década de los cuarenta, tiempo en que transcurrió la Guerra. En ese lapso nacen sus hijos, Stanislas y Thaddeus.

Regresa a París, por causa de su separación matrimonial, y en 1948; otro de sus amigos, el novelista y dramaturgo francés, Albert Camus; lo invita a diseñar escenografía y vestuario de *L'état de siège*, obra dirigida por Jean-Louis Barrault. Camus le tenía gran admiración, más que nada, por la forma en que sacralizaba el arte, le daba un contenido espiritual a temas que desde otra perspectiva, serían banales o vulgares. El tratamiento que les daba a sus jóvenes representadas, consideraba el novelista, iba más allá de lo sensual; de ahí su afamada frase sobre la obra del polaco “no es el crimen lo que interesa, sino la pureza”. Le agradaba su estilo ceremonial, la reverencia con la que abordaba sus composiciones y la cierta ingenuidad que le daba a los personajes, casi como si fueran ajenos a lo que provocan en el espectador, como si fueran, en palabras de Camus “degolladas decentes”<sup>531</sup>. Otras amistades de esa época fue el poeta francés, Pierre-Jean Jouve. Gozaba de sus versos y de la manera en que abordaba la dualidad del ser humano: presa de sus instintos; pero en busca de una espiritualidad.

La década de los 50s, puede considerarse de asentamiento artístico para Balthus. Realiza viajes a Italia, sigue colaborando en el ámbito teatral y teniendo una producción prolífica. Hay un interés de mostrar sus obras, y en 1956 el Museo de Arte Moderno de Nueva York, le dedica una exposición, en la que muestran sus grabados a tinta china de la novela *Cumbres Borrascosas*. La revista norteamericana *Life*, le dedica una sesión de fotos, en la que está retratado en su castillo de Chassy, en la región francesa de Morvan,

---

<sup>531</sup> Vid. Vicente Molina Foix. *Las menores de Balthus*. Edición electrónica Diario El País. España. 20 de Febrero 2001. En [http://elpais.com/diario/2001/02/20/espectaculos/982623605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/02/20/espectaculos/982623605_850215.html). Consultado Octubre 2012.

en la Borgoña. Puede verse acompañado de gatos y de su sobrina política, Frédérique Tison; quien toma como modelo y amante. La imagen que se crea a nivel internacional, a partir de esas fotografías, es la de un pintor enigmático, elitista, aristócrata, fascinante y reservado; con hábitos -que para muchos- podrían parecer polémicos. Empieza un aura de *rock star*, que le acompaña hasta su muerte.

Para 1960, su carrera da un giro. Su amigo, el teórico de arte francés, André Malraux; que en ese entonces se desempeñaba como ministro de cultura; le pide que tome la dirección de la Academia Francesa en Roma; la Villa Médicis; cargo que desempeñó durante dieciséis años (1961-77), tiempo durante el cual pudo empaparse de más personajes del círculo intelectual; como el cineasta italiano, Federico Fellini; con el que trabó una sólida amistad, compaginaba con su personalidad llena de energía, excesiva y desbordante. A su vez; Fellini, lo consideraba “un señor del Renacimiento y un príncipe de Transilvania. Un vampiro que se oculta en la ilimitada transparencia de la luz para contemplar a sus objetos de deseo”<sup>532</sup>. Otro director italiano, con el que simpatizó, fue Luchino Visconti, al que consideraba un gran aristócrata. Su filme *Ludwig* era una de sus favoritas.

En la Villa Médicis, hizo una restauración de la misma. La revitalizó y acondicionó, como si se estuviera otra vez en sus tiempos de apogeo: “Hice acondicionar magníficas salas de exposiciones y hermosos salones de música y de recepción. Transformada de esta manera, la Villa no estaba solamente metaforseada en su apariencia, sino también en su vocación. Se volvió mucho más dinámica y activa. Era casi una resurrección”<sup>533</sup>. En cuanto a su técnica, Balthus refinó un acabado mate, parecido al de los frescos renacentistas. Mezclaba de dos a tres colores y los aplicaba con una brocha o esponja, dando como resultado una apariencia vibrante, como si el color tuviera movimiento. En su estadía tuvo dos modelos predilectas: Katia y Michelina. Hijas de un trabajador de la Villa. Para buscar encuadres y contrastes más audaces, Balthus recurrió a la fotografía – emulando a su viejo amigo Bonnard-, además que de esta manera combatía la impaciencia de las niñas de estar posando por horas. Las fotografías le permitían avanzar un poco más rápido y detectar fallos en sus composiciones a la hora de estar pintando<sup>534</sup>.

---

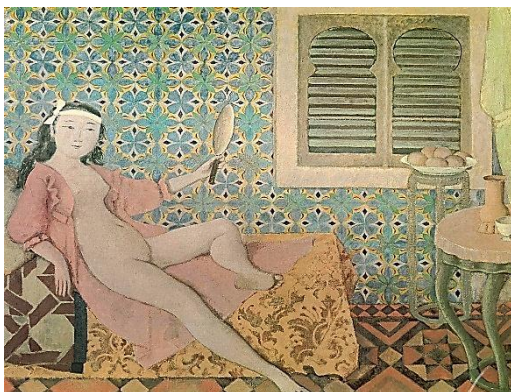
<sup>532</sup> Mauricio Molina (2008) *Balthus cumple cien años*. No. 49. Revista de la Universidad de México. UNAM. México. p.108.

<sup>533</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. p. 60.

<sup>534</sup> Esto también hacía con los lienzos. Los miraba a través de un espejo para detectar errores, que se escaparan a la mirada cotidiana, habituada a ver el cuadro. Él mismo gustaba de verse en un

Algunas obras, que tienen como modelos a las jovencitas, son: *Katia leyendo* (1968-76) y *Pintor y su modelo* (1980-81). Éste último realizado gracias al uso de las fotografías tomadas a Michelina en años anteriores.

Durante su cargo, realizó un viaje a Japón (en 1962); y realizar allá una exposición de artistas francés. Le pusieron como intérprete a la japonesa, nacida en Tokio, Setsuko Ideta, quien acepta ser su modelo para una serie de cuadros, entre ellos *La habitación turca* (1963-66) -que recuerda al pintor neoclásico, Ingres<sup>535</sup>- y *Japonesa en mesa roja* (1967-76); por lo que poco tiempo después, lo alcanza en Roma; y acaban teniendo una relación amorosa, que termina en matrimonio en 1967. Conciben un hijo en 1968, Fumio, quien muere en la villa Médicis, a la edad de dos años y medio; debido a que padecía el síndrome Tay-Sachs, enfermedad genética que causa daño neurológico. Posteriormente, en 1973 tienen a su hija Harumi.



*La habitación turca* (1963-66) Balthus



*Japonesa en mesa roja* (1967-76) Balthus

En este punto es pertinente hablar de la relación que tenía Balthus con sus hijos: Stanislas, Thaddeus y Harumi. Fue un padre rígido, pero que siempre incitó a que buscaran su camino, así como él lo hizo en su juventud. Curiosamente, tenía pavor que se dedicaran a la pintura. A los dos varones los amenazaba con cortarles los dedos si se empeñaban en dibujar o explorar el mundo pictórico. ¿La razón? El conde creía que el

---

espejo cuando entraba en crisis, su esposa Setsuko, lo ayudaba en esta labor. Cuando ella detectaba que su marido estaba insatisfecho con lo que pintaba, ella le ponía un pequeño espejo frente a su cara hasta que se tranquilizara. Era un método de introspección y reflexión. Igual que el cigarro, que nunca abandono, porque le permitía entrar en un estado de meditación profundo. Fumaba mientras contemplaba sus cuadros, era parte de su proceso creativo. Cabe añadir, que el motivo del espejo, acompañó, frecuentemente, a los personajes de Balthus. Se transformó en un símbolo de su obra.

<sup>535</sup> Algunos de los desnudos de Balthus, tienen como referente obra de Ingres.



mundo ya no cuenta con artistas de vocación, que hay una plaga de pseudo artistas que sólo buscan la fama y el dinero. Sin importarles el aspecto sagrado que tiene la actividad.

Estas anécdotas trajeron algunas malas opiniones, lo tildaban de tirano y sádico con sus hijos; pero en las entrevistas que se les han realizado; los tres tienen comentarios muy favorables y emotivos sobre su padre. Las amenazas -¿o recomendaciones?- de su padre surtieron efecto; y ninguno se dedica a la pintura. Pero sí al círculo intelectual o cultural. Harumi, se especializó en el diseño de joyería con piedras preciosas, y es parte de la élite europea. Thaddeus se convirtió en escritor, y se casó con el icono de moda y diseñadora francesa Loulou de la Falaise. Stanislas; es director de cine y televisión, músico de algunas bandas –bajo el seudónimo de Stash-; colabora en la organización de muestras sobre la obra de su padre, junto con su hermano hicieron la compilación de cartas amorosas entre sus progenitores. Stanislas, menciona que siempre vio a su padre con un aura sagrada, como si fuera una clase de dios. Le encantaba tener conversaciones profundas con él, con temas, por ejemplo sobre esoterismo.

Sus hijos perciben la pintura de Balthus, como una forma de acceder al misterio de las cosas visibles. Acceder a una verdad más profunda: a un reino de la belleza y encantamiento. Sus cuadros permiten distinguir la pureza, es decir, observar el mundo con la mirada de un niño; como si fuera un milagro. No olvidar que todo es más bonito, que lo que parece a primera vista<sup>536</sup>.

En 1977, termina su cargo en Roma; y se instala en Rossinière, donde adquiere una propiedad que le fascinó a él y a su esposa desde que la vieron. Es un chalet que semejava un palacio japonés. Con el detalle de haber sido construido en 1754; dos años antes que naciera el compositor austriaco, Wolfgang Amadeus Mozart. Del cual, Balthus siempre fue admirador –al trabajar era lo único que se permitía escuchar-: “Mi maestro absoluto, mi modelo perfecto. Sueño con hacer con la pintura lo que él logró con la música. Es decir, algo muy íntimo y cotidiano. Algo tan universal que todo el punto pueda comprenderlo y emocionarse”.<sup>537</sup> Y es ahí en esa residencia suiza donde vive hasta sus últimos días. Los paisajes montañosos, le recordaban su infancia. La tranquilidad y

---

<sup>536</sup> Vid. Stanislas Klossowski de Rola, entrevista realizada por Ralf Krämer para Planet Interview. 27 de Octubre 2007. En <http://planet-interview.de/stanislas-klossowski-de-rola-23102007.html>. Consultado Octubre 2012.

<sup>537</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) op.cit. p. 63.

aislamiento que les rodeaba, le permitía seguir trabajando arduamente en completo hermetismo. Su esposa se convirtió en un pilar fundamental: era su cómplice y consejera. Lo alentaba a seguir produciendo y no decaer.

En 1980, veintiséis de sus obras son exhibidas en la Bienal de Venecia, posteriormente, hay retrospectivas de su pintura; realizadas por Museo de Arte Moderno de París y el Museo Metropolitano de Nueva York, en 1983 y 1984, respectivamente. En 1991, en la ciudad de Tokio; recibió de mano, del entonces alcalde de París y ferviente admirador de Balthus, Jacques Chirac; el premio imperial, otorgado por la asociación de arte de Japón. En 1998, la Universidad de Wroclaw (en Polonia) lo nombra Doctor Honoris. Lo comienzan a buscar personalidades del espectáculo, como el actor norteamericano Richard Gere –quien le realiza algunas entrevistas- y el cantante británico Bono del grupo U2 –en algún cumpleaños le dedica las mañanitas-. Las retrospectivas, muestras de admiración, exposiciones y ventas de su obra continúan hasta que muere el 18 de Febrero de 2001, en su chalet suizo.

Una de sus mayores influencias que dejó, es considerar lo figurativo desde otra perspectiva; no solamente como un reflejo autómatas de la realidad; verlo como una creación insólita, basada en una visión personal; que abre una ventana hacia misterios y rincones de la imaginación. En sus palabras: “Es posible ser realista de lo irreal y figurativo de lo invisible”. El español Antoni Tapies (pintor informalista y teórico de arte), en alguna ocasión escribió sobre el estilo de Balthus: “Era un pintor figurativo, pero no en el sentido fotográfico. La suya es una figuración que recuerda a los anuncios pintados de cine o los cartelones de feria”<sup>538</sup>. Es una representación y no reproducción de la realidad. Nos deja descubrir elementos que nos atañen y con los que nos identificamos. Permite observar el mundo como una experiencia trascendente.

Su esplendor se dio cuando la figuración estaba en desuso, o más bien, no era tan apreciada. Da al realismo un giro, una vuelta de tuerca; en la que nos da acceso a lo invisible de nuestro entorno. Parecido a lo que hacían los impresionistas con el manejo de la luz. Pero en los lienzos de Balthus, están capturadas ensoñaciones, recuerdos, deseos y la visión de una infancia a la que nunca renunció. Técnicamente, combinó rasgos del

---

<sup>538</sup> Antoni Tapies citado por Carlos Yusti en *Balthus, pintor de lolitas a plena luz*, <http://www.enfocarte.com/1.9/articulo.html>. Consultado Septiembre 2012,

arte clásico con lo que la vanguardia del siglo XX proponía. A pesar de lo que semejaba (soberbio, buscado por numerosas celebridades) él no pretendió ser un artista en el ojo del huracán; trabaja por devoción, porque era a lo que vino al mundo, a la creación de obras, que existieran: “No discuto las interpretaciones de los críticos acerca de mis obras de arte. Yo no sé lo que las obras quieren decir. Simplemente son. Quizás no haría falta decir nada, sólo mirar [...] Las miro, entro en su misterio. El misterio ha guiado mi mano adentrándome en su noche”<sup>539</sup>. Este artista se consideraba un instrumento, un mediador entre su visión y el mundo que le rodeaba. Una forma de explicación.

Así es como Balthus se erige como anacrónico, detestado y amado a la vez. Que trajo a su época modelos estilísticos ya olvidados, los resemantizó, les dio actualidad y un nuevo enfoque. Su amigo Artaud, ya bien decía: “La pintura de Balthus es una revolución irrefutablemente dirigida [...] contra el academicismo en todas sus formas. Más allá de la revolución surrealista, más allá de las formas del academicismo clásico, la pintura revolucionaria de Balthus alcanza una especie de misteriosa tradición”<sup>540</sup>.

### 3.4.2. Lucian Freud (1922-2011)

---

El siguiente integrante del corpus, es el alemán de nacimiento, pero nacionalizado posteriormente como inglés; Lucian Freud. Quien –actualmente- se considera como uno de los mayores expositores del realismo contemporáneo y del tema del desnudo. La razón de incluirlo en la investigación, es por la capacidad expresiva y testimonial que tienen sus cuadros. Son representaciones que encierran todo un universo autorreferencial. Consideraba que “todo es autobiográfico y todo es un retrato, incluso si es una silla”<sup>541</sup>. Esto recuerda a Dilthey, y su concepción de la



Fotografía de Lucian Freud, tomada por Cecil Beaton Wiltshire. Agosto 1948

<sup>539</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2001). Op. Cit. p. 83.

<sup>540</sup> Antoin Artaud citado por Carlos Yusti en *Balthus, pintor de lolitas a plena luz*. Op.cit.

<sup>541</sup> Lucian Freud, citado por Sarah Howgate (2012) *Lucian Freud. Portraits*. Yale University Press. Italy. p. 23.

vivencia<sup>542</sup>; la cual es fundamental para nuestra existencia: Permite comprendernos y comprender a los otros; relacionarnos con el mundo. Interpretamos la realidad a partir de ellas; se convierten en nuestros marcos de referencia. Freud tomaba así la pintura: Una vía, que permitía plasmar las numerosas experiencias y elementos que íbamos adquiriendo en el andar cotidiano: “Trata de mí y de mi entorno [...] Trabajo con personas que me interesan, a las que quiero y en las que pienso, en habitaciones donde vivo y que conozco”<sup>543</sup>. Esta cita nos resume de forma magistral, la manera en que este artista concibe su producción, y cómo la pintura, es una exposición de la tradición a la que se adhiere el pintor.

A lo largo de la investigación, hemos ido resaltando este rasgo: la pintura como una forma simbólica, una construcción cultural y personal que sirve de testimonio y elemento comunicativo. Cada artista realiza inexorablemente, este proceso en sus obras, ya sea de forma consciente o no. La diferencia con Lucian Freud; es que él lo tiene muy en claro y lo externó firmemente en su momento: Sus pinturas funcionan como una historia de vida. Veremos que desde su madre, amantes, hijos, mascotas, amistades; son los y las protagonistas de sus lienzos.

Lucian nació en Berlín, en 1922; dentro de una familia judía. El primer rasgo a resaltar de su entorno; es que su abuelo fue el célebre psicoanalista austriaco, Sigmund Freud. Con el cual no tuvo una relación muy estrecha, ni frecuente. Pero sí recordaba con cariño; que el lazo entre ellos fue cálido y lo hacía reír mucho. Además que siempre le llamó la atención a Lucian, la mejilla de su abuelo; la cual parecía carcomida y con textura extraña (esto producto de una leucoplasia verrucosa proliferativa, que lo aquejó en sus últimos años). Esta capacidad de observación, fue crucial para el desarrollo de sus pinturas, las cuales, son en extremo detalladas, en busca de los resquicios y texturas del cuerpo de sus modelos. Esto lo hizo resaltar de otros artistas.

El peso de su apellido nunca lo abrumó. Lucian forjó una carrera propia y alejada de la fama de su abuelo. Su padre, Ernst Ludwig Freud, fue arquitecto; y el menor de los hijos de Sigmund. La mamá de Lucian fue Lucie Brasch; hija de una familia de comerciantes de cereales. El matrimonio de Ernst y Lucie (o Lux) tuvo en total tres hijos: Lucian fue el de

---

<sup>542</sup> Vid. Wilhelm Dilthey (1949) *Introducción a las ciencias del espíritu*. FCE. México. pp. 13-21.

<sup>543</sup> Lucian Freud, citado por Sebastian Smees (2011) *Lucian Freud*. Taschen. China. p. 7.

en medio, mientras que el mayor fue Stephen Gabriel, y el más pequeño; Clement Raphael. Stephen es editor, y Sir Clement fue un escritor y activista político muy reconocido en el Reino Unido. De su hermano mayor, Lucian hizo un retrato, en la década de los ochentas. Lo cual remarca su predilección por pintar personas cercanas. Él afirmaba: “Whom else, can I hope to portray with any degree of profundity?”<sup>544</sup>. Su visión era profunda, en la medida que existía un lazo afectivo; o algún tipo de interés en específico, con el modelo. Por eso rara vez accedía a pintar por encargo.

El ambiente de Lucian, durante su infancia en Berlín; fue de carácter burgués: Vivían en un departamento grande, en el centro de la ciudad, contaban con servidumbre. Su familia era culta, de modales elegantes y refinados. A pesar de ser judíos, nunca fueron practicantes devotos de su religión. La respetaban, pero sin ser un fiel deber. Vivieron el ascenso al poder de Hitler, y es ahí cuando Ernst, en el verano de 1933; toma la decisión de trasladarse a Inglaterra con su familia. Es así, como a los once años, nuestro pintor, deja Alemania para vivir de forma permanente en suelo inglés. La salida fue sencilla, gracias a la intervención de la escritora y psicoanalista francesa: la Princesa Marie Bonaparte; quien era amiga cercana de Sigmund Freud; a quien también ayuda, tiempo después a huir de la Alemania nazi.



*El hermano del pintor.  
Stephen (1985-86)  
Lucian Freud.*

Antes de que se mudaran, Lucian tenía esporádico contacto con su abuelo, sobre todo cuando iba a la ciudad por sus tratamientos médicos. Sigmund lo alentó en sus dotes artísticas; al regalarle reproducciones del pintor flamenco, Pieter Bruegel, el Viejo. Este

---

<sup>544</sup> Traducción: ¿De quién más puedo esperar, para retratar con algún grado de profundidad?”. Cita tomada de s/a. Lucian Freud (1922-2011). British Council <http://visualarts.britishcouncil.org/collection/artist/5/17721>. Consultado Abril 2013.

artista nórdico del siglo XVI, se caracterizó por sus paisajes, al cual los dotaba de protagonismo y personalidad, dejando de usarlos como escenografía o fondo para los lienzos. Abordó temas bíblicos, con toques apocalípticos.

También utilizó escenas de campesinos: representando sus celebraciones y jornadas laborales. *Cazadores en la nieve. Invierno* (1565) pareciera haber tenido cierta influencia en Lucian, ya que algunas de sus primeras obras - en cuanto a estilo y composición- recuerdan a esta pintura: El paisaje dominando el lienzo y el resto de los personajes, como un complemento que no pierde fuerza. Ejemplo es *Paisaje con pájaros*, que Freud pintó en 1940: El cielo nublado domina la escena, sin quitar peso a los otros elementos como los niños, aves y árboles.



*Cazadores en la nieve. Invierno* (1565). Pieter Bruegel



*Paisaje con pájaros* (1940) Lucian Freud

Sigmund, le obsequió en alguna otra visita; un ejemplar del cuento oriental *Las mil y una noches*. Esta clase de lecturas, fomentaron la capacidad creativa e imaginación de Lucian. Ambos tenían un gusto en común: Les encantaba *Max y Moritz*, una tira cómica alemana, de humor negro, escrita en verso. Creada por el artista alemán, Wilhelm Busch.

Algunos otros pintores –que durante su infancia- admiró Lucian; fueron el alemán renacentista, Alberto Durero, quien pudo influir en su manejo que tenía del realismo: “Durero se esforzó en conseguir esa perfecta maestría en la imitación de la realidad, no tanto como fin en sí, sino más bien como medio para ofrecer una visión verista de los

temas sagrados que tuvo que representar en sus cuadros, estampas y grabados<sup>545</sup>. Coincide con lo que Freud buscaba al pintar: decir la verdad, este propósito lo persiguió durante toda su producción. La verdad para Lucian, es la capacidad de mostrar a los personajes de sus obras como una visión de sí mismos: “En sus retratos no busca el parecido, sino el reflejo de lo que representan sus personajes, e intenta encontrar la esencia de su personalidad”<sup>546</sup>. Su verdad está ligada a lo emocional, es una estampa anatómica y expresiva: “Lucian Freud se planteaba el arte como un dilema: la honestidad emocional frente a las formas de la vida”<sup>547</sup>.

A través de la técnica que desarrolló durante toda su vida, y el análisis escrupuloso del cuerpo, de la anatomía humana, animal y vegetal; pudo ir más allá de lo visible, penetrando en la dimensión de lo inefable y poético (a pesar de ser un artista figurativo y hasta considerado por algunos, hiperrealista). Rebasa las apariencias, lo que el espectador puede deducir a primera vista: “Pinto a personas, no solo por cómo son, ni tampoco exactamente a pesar de lo que son, sino por lo que resultan ser”. Esto es, lo que le transmite el modelo a Freud, el vínculo que tienen, la historia que comparten, y que cada uno de forma personal tiene.

Otro artista que colgaba de las paredes, en la casa de Freud cuando niño; fue el japonés Hokusai –de quien se habló anteriormente: Balthus también lo admiraba-. Este pintor representó aspectos de la naturaleza desde enfoques diferentes. Dando a la realidad otra forma de admirarla. Tuvo atrevidas visiones de la naturaleza: No ponía todo el monte Fuji, sólo un pedazo del mismo, recortaba las figuras y nos acercaba al detalle como una referencia del todo. Su trabajo era muy simbólico, a la vez que realista. Sus encuadres sentaron todo un estilo.

Además de compartir este gusto por Hokusai; Freud coincide con Balthus en haber tenido una infancia estable. Que se caracterizó por contar con una casa de verano; en la cual pasaban ambos sus vacaciones. En el caso de Lucian fue en la ciudad alemana de

---

<sup>545</sup> E. H. Gombrich (2011) *La historia del arte*. p. 261.

<sup>546</sup> s/a. *Biografía de Lucian Freud* en: [www.publispain.com/biografias/biografias/Lucian\\_Freud.htm](http://www.publispain.com/biografias/biografias/Lucian_Freud.htm). Consultado Abril 2013.

<sup>547</sup> Savinio (2011) *Lucian Freud. El animal desnudo*, en: <http://www.aryse.org/lucian-freud-el-animal-desnudo/> Consultado Abril 2013.

Potsdam, la propiedad era de su abuelo materno. Ahí podía montar, y fue donde surgió su amor hacia los caballos. A los cuales nunca dejó de pintar. En su adolescencia, los comenzó a dibujar, para después experimentar con la escultura. *Caballo de tres patas* (1937) es una escultura de arena, que despierta fascinación por los detalles anatómicos, la postura en la que se encuentra el animal, y su actitud reflexiva. Él siempre consideró a los animales, a sus mascotas; como espíritus afines; casi con una relación de parentesco.

Ya instalados en Inglaterra, la familia manda a Lucian –junto con sus otros dos hermanos– al internado de Dartington, en la ciudad de Devon. Fue un alumno muy aislado, y prefería pasar el tiempo dentro de las caballerizas, desarrollando más su gusto por los equinos y por montar, que por el estudio. Llega 1935, y sus padres deciden cambiarlo de escuela: el colegio Bryanston, que era solo para varones. Ahí tiene más contacto con el arte: pintura, escultura y cerámica llaman su atención. Sus dibujos son seleccionados para una exhibición colectiva infantil, en la galería de arte Guggenheim-Jeune, ubicada en Londres. Es en Bryanston, donde elaboró, la ya mencionada escultura del caballo con tres patas.



*Caballo de tres patas* (1937)  
Lucian Freud

Esta escultura, hizo que su familia le consiguiera, en 1938, una plaza en la *Central School of Arts and Crafts*, de Holborn. Lucian sólo curso un periodo en el recinto. No asistía las clases, se pasaba las horas jugando ping-pong, y en una cafetería dentro del distrito bohemio londinense de Soho, en el cual, afirma Lucian: “Mi vida en verdad comenzó”<sup>548</sup>. En esas tardes de café, una chica le recomendó matricularse en *East Anglian School of Painting*, que era una escuela más liberal; rechazaban los métodos educativos convencionales. Así que Freud estuvo más a gusto en ese recinto, que buscaba la expresión individual y sincera de sus estudiantes. Es ahí donde tiene contacto con una de sus mayores influencias, Cedric Morris.

Fue en ese tiempo, donde también conoció a varios personajes, a los cuales influyó, o tuvieron algún tipo de impacto sobre él. El pintor inglés Lawrence Gowing, tuvo contacto

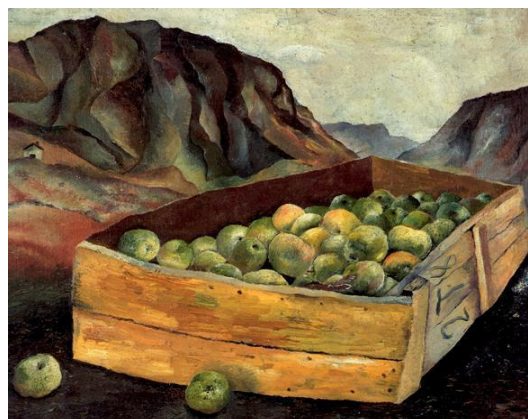
---

<sup>548</sup> Lucian Freud, citado por Sarah Howgate (2012) *Lucian Freud. Portraits*. p. 222.



con Lucian durante esos años, y siempre se sorprendió de sus contrastes: era vivaz, cercano y chispeante. Pero a la vez muy astuto, un tanto misterioso y distante. Posteriormente, Freud trabó amistad con el historiador de arte británico, John Richardson, quien fue también cercano a Francis Bacon (del que hablaremos más adelante). John y Lucian conservaron su amistad toda la vida; y en muestra de este lazo, Freud hizo un retrato del historiador. Richardson percibía a Freud como alguien que pareciera exhibicionista, pero en el fondo era huraño y al que le molestaba la atención de los demás. Esto se demuestra en su reticencia –a lo largo de toda su vida- de estar en el ojo público; concedía pocas entrevistas; y aunque se codeaba con el *jet set* de Inglaterra y otros países; siempre fue un hombre reservado. No en vano, contaba la anécdota que su primera palabra –según su madre- fue *alleine*, es decir, solo. Le gustaba su privacidad, y en una consecuencia irónica, eso lo hizo ser uno de los focos de la prensa sensacionalista de Inglaterra. Siempre estaba en boga, aunque públicamente no diera ninguna declaración.

Buenos amigos e influencias que proceden de esta época; son el escritor y poeta inglés, Stephen Spender. Freud admiraba el trabajo de protesta social que hacía Stephen, sobre todo en la poesía; a la que brindaba una dimensión política. Le regocijaba la actitud que tenía ante la vida; sobre todo respecto a su sexualidad. Spender se declaró abiertamente bisexual. Disfrutando de relaciones tanto con hombres, como con mujeres. En 1939, acompaña a Freud, con uno de sus amigos de escuela, el artista inglés, David Kentish; a un retiro en una cabaña al norte de Gales. Ahí, Stephen trabaja en una de sus novelas: *The Backward Son*, que Freud acepta ilustrar. Spender consideraba a su amigo como “una de las personas más inteligentes que había conocido, asombrosamente talentoso y sabio”<sup>549</sup>. En ese sitio, pasaron tres meses, en los cuales, Freud pintó sin cesar, una de las pinturas de su exilio fue *Caja de manzanas en Gales* (1939).



*Caja de manzanas en Gales* (1939)  
Lucian Freud

<sup>549</sup> Lucian Freud, citado por Sarah Howgate (2012) *Lucian Freud. Portraits*. p. 222.

Otro excelente camarada fue el coleccionista de arte y mecenas, Victor William Watson, mejor conocido como Peter. Él patrocinaba la revista literaria, *Horizon*, cuyo editor era Cyril Connolly, quien publicó –por primera vez- en 1939, obras de Freud. Cabe mencionar que Stephen Spender también dirigió esta publicación junto con Connolly.

Peter Watson, hasta su muerte, en 1956; ayudó a Lucian tanto moral, como económicamente. Su labor en el campo del arte, también incluyó al ya mencionado, Balthus; del que encargó, se escribieran artículos sobre su producción; y así darlo a conocer en el Reino Unido. Watson también fue amigo de Francis Bacon, gracias a la presentación de ambos, por parte de Lucian Freud.

En ese ambiente literario, tuvo oportunidad de conocer mucha gente, entablando amistad con algunos poetas; como los ingleses Eric Arthur Blair (que fue conocido con el alias de George Orwell) y Wystan Hugh Auden; ambos escritores políticos y contestatarios. Utilizaban la poesía como una vía de reclamo y demanda social. Estos vínculos, permitieron que Freud desarrollara más su sensibilidad artística. Que acumulara más referentes y experiencias que sirvieran de inspiración para realizar sus pinturas.

Quedan como muestra de la huella que dejaron estas personas en su vida, retratos que les realizó, reafirmando el carácter autobiográfico que tuvo su producción artística. Stephen Spender y Peter Watson contaron con este privilegio de ser inmortalizados por el pincel de Freud. Esas obras, son testimonios vigentes de la influencia que tuvieron sobre el pintor, son símbolos que encierran cariño, admiración e introspección.



*John Richardson* (1998)  
Lucian Freud



*Stephen Spender* (1940)  
Lucian Freud



*Retrato de Peter Watson. Cabeza y hombros*  
(1950) Lucian Freud

En estos años, Lucian fue perfeccionando su técnica; buscando una perfección. Por lo que se enfocó en concentrarse, ser exacto y tener afinidad con lo que pintaba. Ingresar a East Anglian le ayudó bastante en este propósito. Ahí trabajaban con modelos en salas individuales, dejando que los estudiantes pudieran tener mayor concentración y espacio para su técnica. Sin intimidarlos ni presionarlos. El cobijo que le dio uno de los fundadores, Cedric Morris (ya anteriormente mencionado), fue muy importante para Freud, lo consideraba como un pintor extraordinario.

Morris tenía un estilo franco, decidido; y consideraba que los ojos eran el eje de una pintura. Su técnica se relacionaba con el post-impresionismo, y con un afanoso escrutinio de sus personajes (algo que influyó notablemente en Freud). Se especializó en el paisaje, las flores y también abordó el retrato. De Lucian realizó uno en 1941, su alumno contaba apenas con diecinueve años. La mirada azul e intensa del pintor, es un imán para el espectador. Sobre los retratos de Morris, Lucian comentó: “Revelan de una forma que casi es impropia”<sup>550</sup>. Tenían mucho magnetismo y expresividad. A su vez, Freud también había realizado una pintura sobre su mentor. Se apoyaron mutuamente, aprendiendo uno del otro. Compartiendo conocimientos, anécdotas e ideas.



*Cedric Morris (1940)*  
Lucian Freud



*Lucian Freud (1941)*  
Cedric Morris

En 1939, estalla la Segunda Guerra Mundial, y muere su abuelo, Sigmund. Lucian comienza a utilizar una libreta de dibujos que siempre llevaba consigo. Hizo varios bocetos de caballos en ese tiempo, que parecían tener como inspiración a El Greco. Su trazo se vuelve lineal, pero con cambios de dirección abruptos, líneas cortas y

---

<sup>550</sup> Lucian Freud, citado por Sarah Howgate (2012) *Lucian Freud. Portraits*. p. 243.

serpenteantes; que a veces daban un frenesí a la composición. Evitaba ser encasillado en un estilo, por ejemplo con el neorromanticismo inglés. Comienza a jugar con el volumen, poner atención a la fisicidad. Usa primeros planos y enfatiza detalles. Su inclinación fue hacia lo figurativo, encontró en ese estilo; una forma más adecuada de expresión.

Empezó a seguir el trabajo del pintor ruso, luego nacionalizado francés Chaim Soutine; un expresionista que estaba fuertemente influido por Courbet, Van Gogh y Rembrandt. Hizo retratos de gran intensidad como los de su amigo, también pintor, el italiano Amedeo Modigliani; del que hizo varias pinturas. Lo que más resalta de su producción, son sus obras de animales muertos, los cuales son analizados con todo detalle, muy escrupuloso; cuentan que a veces pasaba días con los animales en descomposición; tratando de captar el máximo detalle. Siempre trabajaba con sus modelos en el estudio, no podía pintarlos si ellos estaban ausentes. Algo que influyó en Freud, quien hasta su muerte, pasaba horas enteras, que se convertían en semanas o meses; con sus modelos.

Una de las obras de Soutine que impactó a Freud, fue *Dos faisanes* (1919), la realidad engrandecida en ese lienzo, sobre las aves que representaba; causó una honda huella en Lucian: Presentar la realidad con detalle, pero al mismo tiempo impregnarla de un aura diferente, de una acentuación que raya en lo inverosímil. Consideraba que era de esa forma como podía la imaginación expandirse y desarrollarse sin límites. Esta obra del ruso, hizo que tuviera inspiración para realizar *Garza Muerta* (1945) que tiene una sensibilidad y uso de tonalidades exquisita, haciendo que el plumaje de la garza resplandezca, a pesar de su estado inerte.



*Dos faisanes* (1919) Chaim Soutine



*Garza muerta* (1945) Lucian Freud

En esta etapa, por su acercamiento con estas obras; además de sus amigos poetas; se considera tuvo un desliz con el surrealismo; cosa que no puede asegurarse del todo, ya que pinturas como *La habitación del pintor* (1943-44) no eran composiciones oníricas. La cabeza de la cebra dominando el lienzo tiene una razón: Fue un obsequio de su amiga del jet set británico, Lorna Cecilia Garman; mejor conocida como Lorna Wishart. Los demás objetos –sombrero, palmera, pañuelo rojo- parecen fuera del contexto y de ahí el conectarlo con el ámbito surrealista. Algo que no fructiferó; ya que Freud consideraba más fuera de sentido un rostro: “¿Hay algo más surrealista que una nariz entre dos ojos?”<sup>551</sup> Declaró en alguna ocasión, cuando le preguntaron su relación con el mencionado movimiento artístico. Freud pensaba que era mejor plasmar algo posible, que algo irracional, pensaba que los surrealistas forzaban demasiado sus composiciones, eso no impidió que admirara el trabajo de Dalí, Miró y De Chirico. Su acercamiento con las naturalezas muertas continuó durante la década de los cuarenta. Le permitió tener un mejor manejo de los contornos, texturas y trazos; además de acelerar su imaginación. Hizo también algunos bodegones.

Lorna Wishart fue una de sus primeras parejas conocidas; lo sedujo enormemente; producto de ello fue que sirvió como musa de inspiración para varios cuadros; entre ellos, *Chica con tulipán* (1945). Tuvieron un nexo muy cercano y cálido durante muchísimos años. A Lorna le agradaba obsequiarle cosas, como la cabeza de cebra, o la garza que sirvió de modelo para el cuadro ya antes mencionado.



*La habitación del pintor* (1943-44) Lucian Freud



*Chica con tulipán* (1945)  
Lucian Freud

<sup>551</sup> Lucian Freud, citado por Sebastian Smees (2011) *Lucian Freud*. p. 17.

En el cuadro de Lorna, se aprecia el uso que hace de la mirada, el énfasis que pone en ella (tal vez causado por su contacto con Cedric Morris), sus personajes comienzan a realizar juegos con el espectador. Se presentan absortos, pero al mismo tiempo expectantes. Como si algo los perturbara por dentro, y en apariencia se observan tranquilos. Lucian con este recurso, provoca una tensión e intensidad emocional. Fue cuando se le bautizó como el Ingres del existencialismo, mote acuñado por el crítico de arte inglés, Herbert Read.

En 1941, Freud viaja a Liverpool y se embarca en un buque de marina mercantil, que cruza el Atlántico, en la travesía enferma de amigdalitis y tuvo que ser intervenido. De esa experiencia surge *Sala de Hospital* (1941). Su estilo de esos años se centra en no retocar, ni aplicar pintura sobre pintura.



*Sala de hospital* (1941) Lucian Freud

Después de su convalecencia, acude de forma intermitente a sus clases en East Anglian, algunos de sus dibujos son publicados en *Horizon*. Es hasta 1943 que se muda a Paddington. En ese lugar, pasa alrededor de treinta años. Era un barrio londinense que se consideraba sucio, un poco violento; lo cual estimulaba a Freud para la realización de sus pinturas. Deliberadamente escogió esa ubicación, porque consideraba era algo extremo. Y pareciera que su decisión de cambiar de residencia, rinde frutos. Es ahí donde comienza la ya mencionada obra *La habitación del pintor* (1943-44) y en 1944 la Galería Lefevre, le brinda la oportunidad de hacer su primera exposición individual.

Recibe algunas críticas sobre su trabajo expuesto. Las menos favorables se centran en el uso de la forma: piensan que la forma humana no la desarrolla tan bien, como lo hace con la naturaleza muerta. Le atribuyen un poco de reduccionismo. Pero destacan que tiene gran sensibilidad y un excelente uso del color. Resaltan que tiene un sello exclusivo, sus obras reflejan una personalidad. Lucian a partir de ahí define lo que quiere ser y lo que evitará como artista. No quiere ser clasificado como un pintor prodigio.

Sigue la pauta de algunos pintores; y en 1946 se dedica a viajar; esto le ayudará a expandir sus horizontes y conocimiento. Visita París, con cartas de recomendación expedidas por su amigo Peter Watson. Ahí conoce a Picasso y se vuelve amigo del pintor Giacometti (también camarada de Balthus), a ambos personajes los llega a apreciar muchísimo. Se transforman en modelos de admiración, perseverancia y convicción. Considera que los dos artistas llevan sus vidas al límite, pero que también son disciplinados y amantes de la pintura. Especialmente con Giacometti hace química; y modela para el suizo en su estudio. Lucian experimenta con sus primeros grabados.

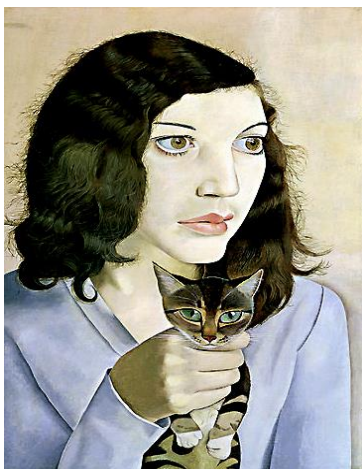
Abandona París después de dos meses y se embarca para Grecia, donde visita la isla de Poros, ahí se encuentra acompañado de su amigo, el pintor inglés John Craxton. Quien era también patrocinado por Peter Watson. El diseñador de escenografías percibía el trabajo de Freud, como luminoso y escrupuloso.

Llega 1947, y Lucian regresa a Londres. Ahí conoce a Kitty Garman, debido a que era la sobrina de su antigua pareja, Lorna Wishart. Se enamora perdidamente de Kitty, y comienzan un idilio que termina en su boda en 1948. Kitty era hija del escultor Jacob Epstein. En el periodo de su noviazgo, realiza alrededor de cinco retratos de ella. Ella queda embarazada y en Julio de 1948, nace su hija, Annie.

Las aportaciones de Kitty a la obra de Freud son considerables. Hay una intensificación en sus retratos (no solo de ella, sino de todos los que realiza a partir de esos años); comienza a plasmar el vínculo emocional que tiene con sus modelos. Descubre una nueva manera de expresión del mundo interior, tanto de él como pintor, como del personaje. Afloran sentimientos y pasiones. Esos retratos de Kitty, eliminan su anterior tendencia hacia el capricho o hacia lo fantasioso. Comienza a priorizar en la composición del lienzo la distribución de sus elementos. Maneja los ojos con gran tamaño, causando tensión al ser el punto focal de la obra. Amplifica el espectro de expresión al dar este intercambio de miradas entre el espectador y el personaje; que es consciente de que es observado, pero se mantiene impasible; permite penetrar en su intimidad.

*Muchacha con gatito* (1947) es una obra muy poderosa por este juego de miradas. Kitty mantiene su vista fija a un costado, mientras que sujeta del cuello, a un pequeño gato; que sin inmutarse por el apretón, fija su mirada al frente, interpelando al espectador.

Ambos personajes están serenos, pero transmiten intensidad. Lo que hace recordar a Ingres, del que Freud era admirador. Ambos artistas manejan el lienzo como una ventana hacia la intimidad. Más que espectadores, somos voyeuristas que penetran una escena de la cual somos ajenos. Y al ir contemplando la obra nos familiarizamos y empatamos con lo representado. La mirada del personaje es una invitación a adentrarse en ese mundo, en no sentirse extraños. El retrato *Jacques Marquet, Baron de Montbreton de Norvins* (1813) del pintor neoclasicista francés, Jean Auguste Dominique Ingres, debió influir en Freud para la realización de sus obras en este periodo. La mirada del Baron es igual de efervescente e inquietante que la de Kitty. Hace que penetremos en su intimidad, pero al mismo tiempo perturba esta intromisión.



*Muchacha con gatito* (1947)  
Lucian Freud



*Jacques Marquet, Baron de Montbreton de Norvins* (1813)  
Jean A. Dominique Ingres

Su técnica comienza a centrarse en el cuerpo en reposo, aquel que se revela así mismo, a partir de la mirada del espectador. Que supera el desafío de ser observado, del escrutinio público. Ya sea que tenga los ojos abiertos o cerrados. Lucian perfecciona el deslizamiento de músculos, piel y huesos; que la obra no se haga borrosa, aunque nos acerquemos mucho a ella.

*Desnudo durmiente* (1950) es una obra que patentiza este desarrollo, es un estudio sensual y podría decirse hasta sencillo y muy limpio de una mujer que duerme. Se encuentra desnuda de la cintura para arriba y recuerda a Ingres, observar sin que el personaje nos confronte, como intrusos. Esta obra es un desnudo decoroso, pero que muestra la madurez de Lucian en la representación de volúmenes a través del uso de tonos, tiene un maravilloso manejo de la luz, se convierte más sensible a su uso.



La pintura que marca pauta, es decir, se transforma en el punto de partida para toda su obra posterior y estudio del cuerpo humano, en específico, de la piel; es *Muchacha con perro blanco* (1951-52). Se libera de la rigidez y acartonamiento en el personaje. La piel cobra vida, se vuelve un ente vivo e independiente.



*Desnudo durmiente* (1950) Lucian Freud



*Muchacha con perro blanco* (1951-52) Lucian Freud

La modelo es su esposa Kitty, que posa junto con un perro blanco, propiedad de ambos. La piel de Kitty resplandece, y su bata amarilla se abre, dejando al descubierto un seno, que se convierte en otro personaje dentro del lienzo. El manejo de la luz es maravilloso: Resalta los contornos y texturas. Las miradas de ambos son francas y desconcertantes. Las líneas dentro de la composición son muy organizadas: verticales, horizontales y diagonales se cruzan armónicamente. El juego entre los personajes es de sumisión y desafío: aparecen en reposo pero con su mirada interpelan al espectador. En esta obra hay dos personajes, que a pesar de estar en discreta interacción, conservan su individualidad. Algo que trató Freud de respetar en sus pinturas posteriores: Tratar a sus modelos como seres individuales.

Gracias a su pintura, *Interior en Paddington* (1951) gana el premio de Consejo de Artes de Gran Bretaña. El lienzo retrata a su amigo, el fotógrafo Harry Diamond; a quien conoció en el barrio de Soho. Curiosamente, la obra no fue del agrado de Harry, quien le comentó a Lucian, que le había hecho las piernas demasiado cortas.



*Interior en Paddington* (1951)  
Lucian Freud

En 1952, realiza el primer retrato de su amigo Francis Bacon; pintor que transformó la vida de Freud (tanto personal como artísticamente) por completo. Los había presentado, años atrás -específicamente en 1944- su amigo en común, el pintor inglés Graham Sutherland. Pero no fue hasta la década de los cincuenta, que la amistad entre Lucian y Francis se consolidó. Eran amigos y rivales fraternos. Ambos adoraban y frecuentaban Soho: Bacon cenaba todos los días en un restaurante de pescados y mariscos del barrio: Wheeler's. Y en ese lugar, era donde Freud quería originalmente, ver colgado el cuadro de su amigo.

*Retrato de Francis Bacon (1952)* está realizado desde un ángulo inusual. Lucian se sentó rodilla con rodilla, enfrente de Bacon, y desde ahí comenzó a pintar. El resultado es un enfoque desconcertante. El rostro de Francis parece abotargado, en forma de pera. Llena el marco y le da una sensación de monumentalidad. La iluminación provoca una sensación de dualidad: una parte de la cara está llena de luz y la otra no. Los contrastes hacen pensar en si la personalidad del personaje será también así, remite al personaje literario *Dr Jekyll and Mr Hyde* del escritor escocés, Robert L. Stevenson. Los detalles anatómicos son constantes y puntuales: el brillo grasoso de la piel, la asimetría de la cabeza, las arrugas, la forma serpenteante de la ceja, etc.

El vínculo con Bacon, es uno de los parteaguas en la vida de Freud. Su amistad permitió que ambos pintores se enriquecieran en experiencias y conocimientos. Intercambiaran puntos de vista y aprendieran uno del otro. Coincidían en que sus lienzos eran reflejo de su vida, contenían aquello que los representaba, con lo que han sido afines. La pintura de Lucian se transformó radicalmente, cambió su método y fue liberando las formas de sus composiciones.

Admiraba profundamente en Francis su frenesí con el que vivía, siempre lleno de riesgos y al límite (tanto en lo cotidiano, como en el estudio). Lo cautivó la intensidad de las pinceladas de Bacon, la fuerza psicológica con la que dotaba a sus personajes. Esto lo trasladó a sus lienzos; y Freud puso más atención en la complejidad del rostro y de los cuerpos; de su estructura cambiante: cómo la piel se transforma en cada centímetro, la sangre, la grasa. Los músculos, etc.



*Retrato de Francis Bacon (1952)*  
Lucian Freud

Los dos artistas se interesaron por el estudio del cuerpo y sus formas, dándole un giro más allá de lo anatómico. Lo despojaron de su estética convencional (un tanto idealizada) y lo trasladaron hacia un plano más terrenal y tosco. Donde no hay censura, la piel se muestra como tal, con todas sus imperfecciones; se muestra lo que somos: “Bacon es un pintor que encarna la vivencia convulsiva –cruda, íntima, desolada- de la condición humana en el mundo contemporáneo”<sup>552</sup>. Lucian y Francis no buscan una exposición fatua del cuerpo humano, quieren brindar de simbolismo a ese desnudo, como estandarte de nuestras emociones, experiencias, pensamientos y sentimientos más profundos. Es la funda que nos envuelve, la mediación con los demás y el mundo: “Cuando Bacon trata del cuerpo, no alude al cuerpo distante y ajeno examinado por el fisiólogo, sino al cuerpo propio: vivido, sentido y experimentado día con día [...] rechaza así el cuerpo-objeto [...] para él, se trata del cuerpo vivido como sufrimiento, hambre, deseo, hastío, desamparo, enfermedad, angustia.”<sup>553</sup> Van hacia la conexión animal del ser humano, ante eso que muchas veces escondemos y dejamos pasar de largo, siendo que siempre nos acompaña, y es un rasgo inherente de todos nosotros.

No es casualidad que estos pintores, junto con otros (Frank Auerbach, Michael Andrews, Leon Kossof, Ron Kitaj; por mencionar algunos) hayan conformado de manera accidentada y no intencional, La escuela de Londres. Grupo artístico unido por tener

---

<sup>552</sup> Jorge Juanes (2004) *Kandinsky/Bacon (pintura del espíritu/pintura de la carne)*. Itaca. México. p. 55.

<sup>553</sup> *Ibíd.* p. 79.

intereses en común como: el uso de la figura humana, el poder testimonial y comunicativo de la pintura (ser un vehículo poderoso de mensajes, a través del cual se podía decir lo que fuera), admiración por pintores clásicos como Rembrandt, Velázquez, Poussin, Cézanne y Van Gogh. Además de haber vivido los recientes conflictos bélicos y darles a sus obras un toque existencialista. Donde las atmósferas de sus lienzos a menudo son sombrías o hasta lúgubres. Muestran el deterioro humano y social. Dotan a sus personajes de una desolación emocional que conmueve e inquieta. Con este referente, cobra más sentido el sobrenombre acuñado por Read para Lucian Freud.

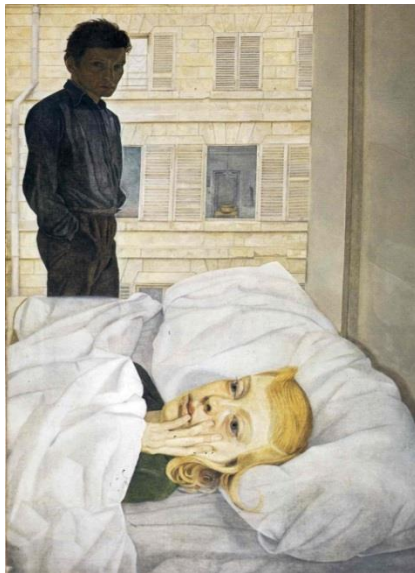
Bacon liberó la pintura de Freud de un esteticismo cerrado, de la influencia que ejercía el expresionismo alemán como Egon Schiele, Otto Dix y George Grosz. O su contacto en la juventud con el movimiento de la nueva objetividad. Francis, que era un alma rebelde y fuera de estereotipos o clasicismos; le impregnó el espíritu de las vanguardias y rupturas artísticas. Le permitió experimentar más con el estudio de la carne humana, darle más presencia, dotarla de vida en el lienzo. Lucian cambió su técnica: usó pinceles más gruesos, el óleo casi no lo disolvía, añadió mayor cantidad de pigmentos como el ocre y rojos; y dejó atrás la pulcritud –casi perfeccionistas- en sus cuadros. Francis nunca se encasilló, sus pinturas rayaban entre lo figurativo y abstracto. Muestra son los diferentes retratos que hizo de su amigo. La cabeza de Freud en el tríptico, *Tres estudios para un retrato de Lucian Freud* (1964), aparece transfigurada, en una vórtice violenta. Bacon decía que no podía ser tan intenso en sus representaciones, si no hubiera un nexo estrecho con sus modelos; pero a diferencia de Freud, que insistía en tenerlos en vivo, interactuar con ellos en el estudio. Francis prefería hacer sus pinturas a través de fotografías, y así evitar la intimidación o nerviosismo.



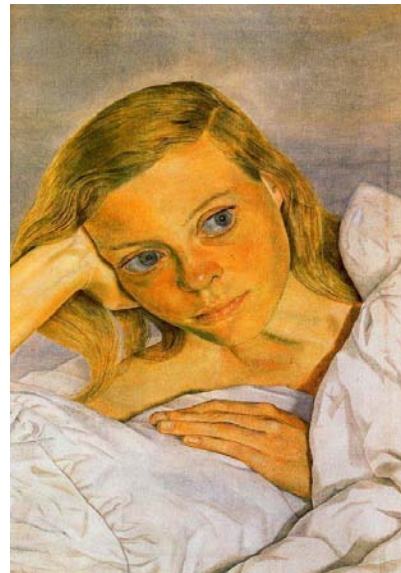
*Tres estudios para un retrato de Lucian Freud* (1964) Francis Bacon

Los dos amigos representaron a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia, en 1954. Teniendo que resaltar su obra figurativa en un mar de abstracción. El resultado fue muy fructífero para Freud. Su fama comenzó a crecer, tuvo atención de numerosos círculos artísticos y sociales. Algunas de las obras exhibidas en el festival fueron el retrato de su amigo Francis Bacon, los que había realizado a Kitty y *Habitación de hotel* (1954). Éste último es un retrato de él, junto con su nueva esposa, Caroline Blackwood. A la que conoció en 1952, y al siguiente año, se casó con ella. Duraron juntos hasta 1957.

Caroline tenía como profesión ser escritora, era hija de la duquesa de Duffein; y fue también una influencia –como era de esperarse- en la pintura y estilo de Freud. *Muchacha en cama* (1952) es un retrato diferente. Tiene una atmósfera cálida, íntima. A comparación de los realizados a su exesposa, Kitty; que tenían una tonalidad fría y distante. Ese cuadro simboliza un afecto más profundo y sensual. Como si la piel de sus pinturas hubiera cobrado vida, pero una vida más alegre, pasional.



*Habitación de hotel* (1954) Lucian Freud



*Muchacha en cama* (1952) Lucian Freud

Su estilo tiene más fuerza expresiva, mucha fidelidad y atención al detalle, se concentra en el aspecto tridimensional, en las particularidades volumétricas de los cuerpos, como la flacidez, estructura ósea, grasa, músculos, imperfecciones, la forma en que la piel refleja la luz. Busca acercar al espectador a todos esos detalles; que a veces en otras pinturas son omitidos; y los homogenizan. Quiere derribar la barrera entre modelo y espectador, que al mirar el cuadro nos sintamos cercanos y afines. Juega (estilo Hokusai) con los

enfoques y ángulos de sus modelos. Hay poses diferentes y ángulos osados al pintar. Hasta fu forma de estar ante el lienzo cambia, *Habitación de hotel* (1954) es la última pintura que realiza sentado frente al caballete. Todas las obras posteriores, las hace de pie, saltando de un lado a otro. Simulando una frenética danza, entre su pincel, la paleta de colores, el lienzo y su modelo.

Llega la década de los sesentas, y Freud sigue en busca de un equilibrio en sus pinturas, que permita guiar al espectador a través de cada pincelada. Está obsesionado en encontrar la manera de transmitir la energía de la piel, sus condiciones cambiantes. Se interesa por las texturas de todo el cuerpo, cada rincón y órgano. Resultado de su primera exposición en París, en 1957, su reconocimiento colectivo se extiende. Pero también su asociación como un pintor realista. Los críticos lo clasifican en la misma línea que Corot, Degas y Courbet –artistas que Freud admiraba y que fueron parte de su formación-.

De Courbet le atrajo su desfachatez, la teatralidad que manejaba en sus pinturas, la brutal honestidad para representar, su técnica: en concreto la relación que hacía entre forma y contenido, es decir cómo lo material llevaba hacia el significado. Además de su capacidad de observación del mundo y del cuerpo humano. Sobre Degas, asimiló el manejo del desnudo, de ser un espectador ante el modelo, que puede continuar en su cotidianidad, mientras es immortalizado dentro del lienzo. En otras palabras, los desnudos de Degas nunca eran agresivos, tenían un aura de serenidad; de invitarnos a su intimidad; de no perturbarlos a través de nuestra mirada. Algo similar ocurre en la obra de Freud.

Freud nunca se declaró abiertamente como parte del realismo, le fue adjudicado; igual que en el siglo XIX a Courbet. Para estos pintores, realismo no es reproducir la realidad de forma fidedigna, buscando crear una credibilidad. Lo toman como una transgresión, como una revelación; ver más allá de lo obvio. Freud declaró en alguna ocasión: “No quiero que mis cuadros se parezcan a las personas retratada. No quiero que sean como ellas; quiero que las revelen”<sup>554</sup>. Es decir, como una epifanía (parecido a Balthus) que nos descubran algo profundo, sagrado; que abran un misterio ante nuestros ojos. La pintura de Lucian es incognoscible, nunca se agotará su significado ante lo que vemos (a pesar de reconocer al modelo). Cada mirada es un nuevo enfoque.

---

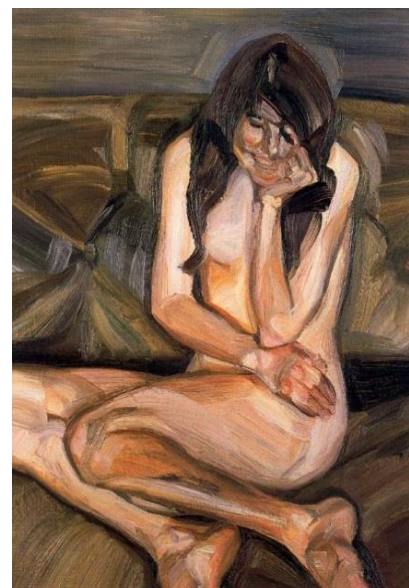
<sup>554</sup> Savinio (2011) *Lucian Freud. El animal desnudo*, en: <http://www.aryse.org/lucian-freud-el-animal-desnudo/> Consultado Abril 2013.

Mostrar la realidad, pero como una expresión individual, como un testimonio franco de un momento de vida o pensamiento personal. De ahí que Zola lo tome al realismo como “un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”<sup>555</sup>. El estilo realista, de primera instancia se podría relacionar con algo objetivo, lo cual es irrisible, ya que el realismo está inserto en la subjetividad. El artista sigue un instinto, una pasión o impulso que lo motiva representar un aspecto del mundo que le rodea. Recordemos que la realidad no es homogénea, cada uno la vivimos diferente; no se puede generalizar. Los pintores realistas, sólo destacan una situación, un detalle, una emoción en específico.

Freud, de manera intencional, nunca agregó un contenido social o político a sus obras. Había personajes de esas esferas en sus obras (como la Reina Isabel) pero la razón de que estuvieran ahí no tenía toque subversivo o de conciencia social. Solamente eran personajes de su historia de vida.

Que la obra hable en sí<sup>556</sup>, no pretender de antemano conocer lo que un espectador debe observar. Freud consideraba que él no daba vida a la pintura, sino que ella en sí misma establecía un nexo con quien la contempla. Buscaba alejarse de los prejuicios absolutos sobre lo que pinta. Por eso pasaba tanto tiempo con sus modelos, para establecer una afinidad, y nunca pretender conocerlos en forma definitiva.

Un ejemplo de esta acepción personal de Freud, sobre el realismo; es *Muchacha desnuda riendo* (1963), la modelo es una de las hijas de Freud, se considera su primer desnudo de cuerpo entero. Es una obra que pone énfasis en las articulaciones; y que permite al espectador deleitarse con la escena. Es sugerente, pero también encierra recato. Abre un abanico de posibilidades para la contemplación. Hay un excelente manejo del color y así poder representar la sangre corriendo bajo la piel. Es una pintura luminosa, nada se pierde en las sombras. La serenidad y confortabilidad de la mujer de la modelo, relaja y captura. Freud aseveraba “Creo que el secreto



*Muchacha desnuda riendo* (1963)  
Lucian Freud

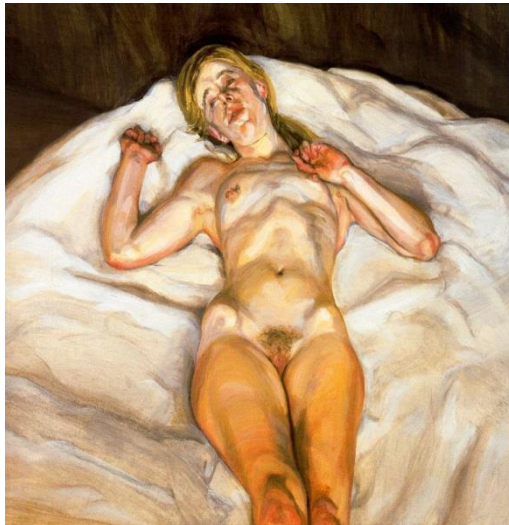
<sup>555</sup> Émile Zola, citado por Sebastian Smees (2011) *Lucian Freud*. Taschen. China. p. 31.

<sup>556</sup> Vid. Martin Heidegger (1997). *Arte y poesía*.

de un gran retrato reside en la forma de enfocarlo [...] tiene que ver con la sensación de individualidad y la intensidad de la mirada y con centrar la atención en lo específico. Por tanto, para mí el arte del retrato es una actitud. No me interesa pintar cosas como símbolos y retórica”<sup>557</sup>.

En los sesenta pintó muchos desnudos femeninos, *Muchacha desnuda* (1966) crea una sensación de movilidad en un cuerpo que se halla en reposo. A través del énfasis que hace en los pliegues, en la torsión del abdomen y las piernas; brinda una sensación vital a partir de que podemos percibir la respiración del personaje. Es un contraste de abandono y movimiento. La pintura vibra y estremece. Y a pesar de que los genitales son expuestos, no tiene una intención subversiva, son sencillamente un elemento más dentro del cuerpo del personaje.

Otra de sus hijas; Isobel Boyt; es retratada de pequeña, en *Gran Interior, Paddington* (1968-69), el lienzo tiene un gran impacto psicológico. Freud recrea toda una atmósfera desconcertante por el ángulo en que presenta la composición: El tamaño de la planta es enorme, va ascendiendo; a comparación del cuerpo frágil y vulnerable de la niña que se halla a ras de piso; desnuda de la cintura para abajo. Crea la sensación de vértigo y de una tensión inexplicable entre todos los elementos.



*Muchacha desnuda* (1966) Lucian Freud



*Gran Interior, Paddington* (1968-69)  
Lucian Freud

---

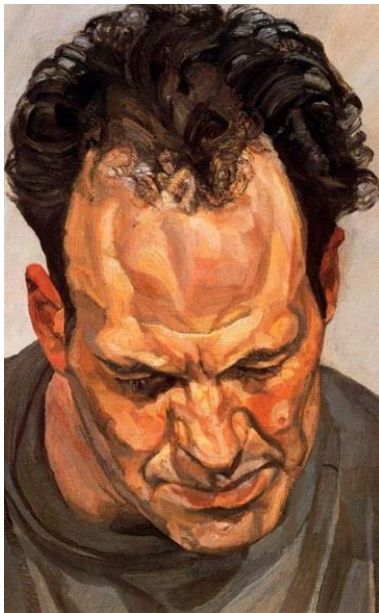
<sup>557</sup> Lucian Freud, citado por Sebastian Smees (2011) *Lucian Freud*. Taschen. China. pp. 37-38.



Un acontecimiento que de nueva cuenta, hace una marca en la vida, y por ende, en la carrera de Freud; es la muerte de su padre, Ernst, en 1970. Esta pérdida sume a su madre en un estado depresivo muy severo, que tiene como consecuencia un intento de suicidio por parte de Lucie. La cual se desconecta del mundo, y vive en un estado catatónico. Lucian decide comenzar a pintarla; y ver si así recupera su atención; ya que en el pasado, su madre había sido una fuente de intimidación y autoridad muy importante. Siempre tratando de protegerlo; y ahora, sencillamente, ya no le prestaba ningún interés. Es entonces que comienza una serie de retratos, que se prolongan por quince años. En los que Lucie fue representada en diferentes ángulos y poses: sentada, acostada, de frente, etc. *Madre del pintor descansando III* (1977) deja atrás el sentimentalismo, y opta por un escrutinio concentrado de la modelo, de sus manos, de su cabello, de su bata y de la mirada vacía y sin rumbo. Es un testimonio personal de lo que sucedía con su madre.



*Madre del pintor descansando III* (1977)  
Lucian Freud



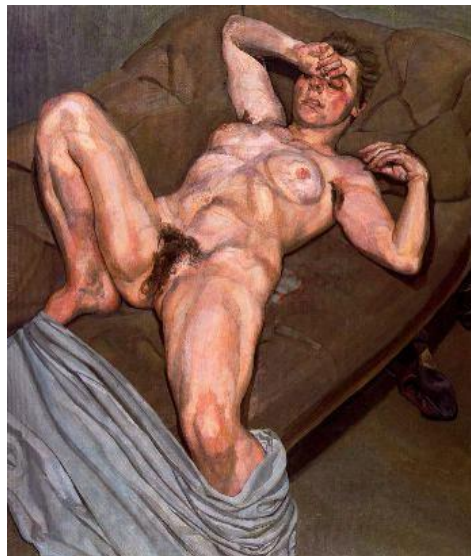
*Retrato de Frank Auerbach* (1975-76)  
Lucian Freud

Es también en los setentas, que comienza a utilizar el blanco de Cremnitz, que es una pintura pesada con óxido de plomo. Esto le ayuda en el perfeccionamiento de evocar con mayor fidelidad la textura de la carne humana. Realiza numerosos estudios de cabezas; experimentando con su asimetría y discrepancias. *Retrato de Frank Auerbach* (1975-76) es uno de esos estudios; resalta la mitad superior de la cabeza de su amigo; en una actitud de introspección.

Llegan los ochentas, y también una serie de desnudos: Tanto masculinos, como femeninos. Freud nunca pretendió ser un artista erótico, sus pinturas no las hacía con el afán de excitar o de obtener un fácil sensacionalismo. Busca representar el cuerpo humano: Con su perfección, con su

desgaste; capturando la inmortalidad a través de un objeto moral como es el cuerpo. No idealiza a sus personajes.

Va más allá de cualquier fantasía sexual. *Rose* (1978-79) es el retrato de su hija, y se centra en el estiramiento del cuerpo. Emula en apariencia, por la postura de la modelo, a *Origen del mundo* (1866) de Courbet. Pero para Freud, su pintura no supone una situación erótica. No sólo porque el personaje fuera su hija, sino porque él buscaba el aspecto animal del humano; y en el desnudo podía hallarlo, al dejar físicamente sueltas a las personas; las despojaba de apariencias y se concentraba en las formas de su cuerpo.



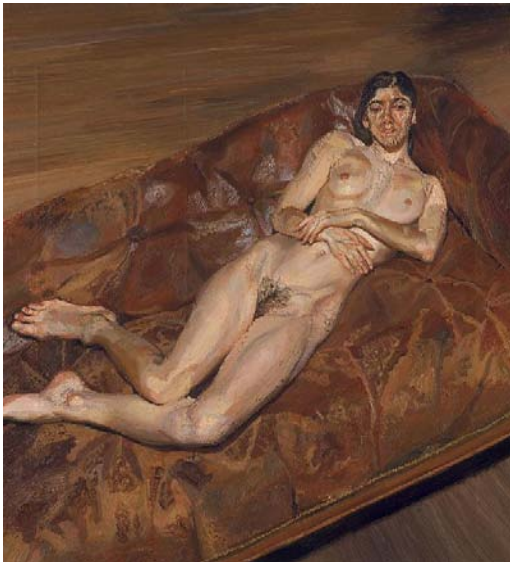
*Rose* (1978-79) Lucian Freud

Sus hijos, siempre vieron de forma cotidiana, esta actividad con su padre. Ellos aseveraban que era una manera, de estar en contacto con su progenitor y establecer un vínculo. Su hija Rose, en el documental sobre la vida Lucian, realizado por Jake Auerbach (hijo de su amigo Frank) comentó que se mudó desde que tuvo quince años, a la vuelta del estudio de Freud, y así estar más cerca de su papá; el que la pintara era algo muy significativo; ya que pasaban mucho tiempo juntos. Lo de menos era si estaba desnuda o vestida.

Más que algo morboso o incestuoso, Freud decía: “Mis hijas desnudas no tienen nada de qué avergonzarse [...] Sólo pinto a las personas que me son próximas. ¿Y quién más cercano que mis hijas?”. Para el artista, un desnudo no es transgresión, implica una consideración con el modelo. *Chica desnuda en un sofá rojo* (1989-91) es un retrato de su hija Bella, la cual se halla recostada; el tono sanguíneo de su piel que logra Freud es

impresionante, ya que combina con el color del tapiz del sillón. Curiosamente, Lucian no les pidió a ninguno de sus vástagos que posaran; ellos fueron los que se lo sugerían. Esto nos habla de que no había nada de perverso o doble intención en pintar a sus hijos de esa forma.

*Doble retrato* (1985-86) plasma a su hija Susana con el galgo de Freud, Joshua. Se establece una relación profunda entre la mujer y el animal. Los cuales se hallan en el mismo nivel: en reposo; vinculados a través de su piel y de la proximidad entre sus cuerpos. Las texturas y pliegues de ambos personajes son maravillosos. La pintura remite a que debemos derribar fronteras con los animales, no sentirnos superiores; existe una armonía natural entre ellos y nosotros.



*Chica desnuda en un sofá rojo* (1989-91)  
Lucian Freud



*Doble retrato* (1985-86) Lucian Freud

A partir de esta década, comenzó a utilizar un nuevo factor en sus obras: la teatralidad. Tal vez debido al enorme tiempo que invertían sus modelos dentro del estudio; y así evitar que se aburrieran o desistieran. Otra razón es que Freud siempre fue un empeñado perfeccionista, y a través de este recurso, amplió sus ambiciones, respecto a su obra. El resultado de esta nueva búsqueda es la recreación de escenas; muchas veces basadas en otras pinturas; como en el caso de *Gran Interior W11. Según Watteau* (1981-83), que está basada en el lienzo *Pierrot Alegre*, del pintor francés, Antoine Watteau. Los personajes en cuanto a número son idénticos; adoptan poses similares, aunque el escenario y las ropas cambian; ya que Freud dejó que los modelos escogieran libremente su vestuario; y como de costumbre, la mayor parte de ellos, muy cercanos al pintor: sus

parejas Suzy Boyt y Celia Paul, su hija Bella<sup>558</sup>. En vez de estar ubicados en un bosque, se hallan en una habitación, sentados en una cama desvencijada, apretujados unos contra otros. La única referencia a vegetación, es una planta atrás de ellos. *Gran Interior W11* (1981-83), es una reinterpretación que une dimensiones: Al autor original, a Freud y a la perspectiva recuperada por cada uno de los modelos; es decir la aportación que hicieron al cuadro. Representa un andamiaje destinado a derrumbarse y reconstruirse, en la imaginación del espectador.



*Gran Interior W11. Según Watteau (1981-83)*  
Lucian Freud



*Pierrot Alegre (sin fecha)* Antoine Watteau

Otra obra similar, es *Según Cézanne* (1999-2000) sigue experimentando con el toque teatral. Introduce humor e ingenio a la pintura para liberarla de su referente. Es muy compleja en cuanto a forma y contenido (el lienzo no es rectangular, está cortado de forma irregular). La obra, contrasta la habitación en la que se mueven los personajes (que es el estudio de Freud), con una supuesta historia que se está desatando ante nuestros ojos. ¿Las guías? Todo el escenario que se ha montado: La silla derrumbada, el trinchador con los cajones abiertos, la sábana arrugada, la mujer que lleva la bandeja, la otra mujer consolando al hombre, que tiene un gesto de fastidio. Este hombre resulta ser un hijo de Freud. Lucian se basó en *Tarde en Nápoles* (1872) de Cézanne para crear su propuesta; la cual cautiva y confunde; pero irremediamente pone nuestro ingenio y creatividad a funcionar.

<sup>558</sup> Lucian comentó que fue la primera vez que sintió que realizaba un casting, en vez de pintar personas. Sarah Howgate (2012) *Lucian*. p. 234.



*Según Cézanne* (1999-2000) Lucian Freud

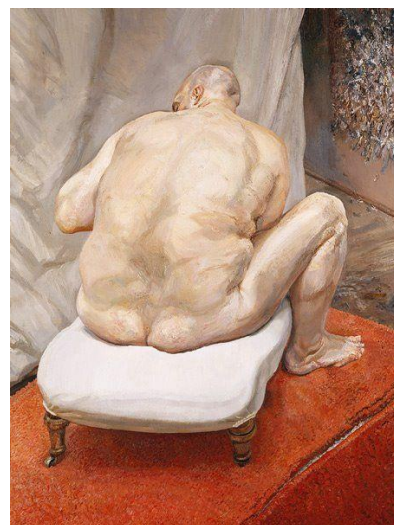


*Tarde en Nápoles* (1872) Paul Cézanne

En 1990, conoce al artista de performance, el australiano Leigh Bowery; y queda fascinado con su cuerpo. No por una cuestión morbosa; sino porque permitía jugar más con la piel, con sus pliegues y texturas. Le otorgaba todo un vasto horizonte que explorar; nuevas formas de representar. Y *el novio* (1993) retrata a Leigh, junto con otra mujer, la diseñadora de vestuario, Nicola Bateman. El título, procede de un poema de Alfred E. Housman. La pintura se convierte en un interesante estudio: tanto de las formas humanas: los cuerpos contrastantes de Leigh con su majestuosidad, junto con la fragilidad de Nicola. Además de tener otra vez el recurso del referente, del montaje. Otra gran obra que retrata a Bowery, es *Hombre desnudo de espaldas* (1992), que parece la vista posterior de un gigante, es un desnudo majestuoso y que corta el aliento del espectador al contemplarlo. Y en un extremo se ve el estudio de Freud, con las paredes de estalactitas que se formaban por el óleo que ahí depositaba.



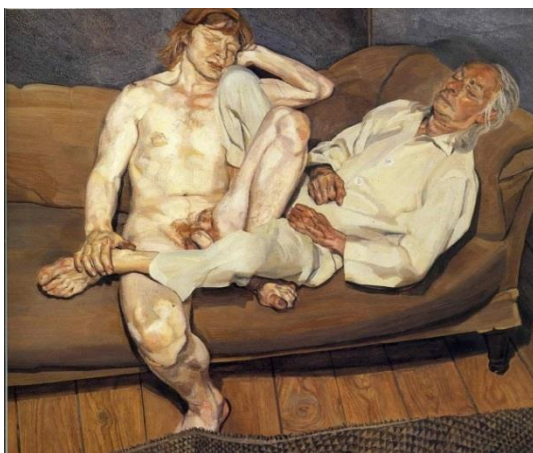
*Y el novio* (1993) Lucian Freud



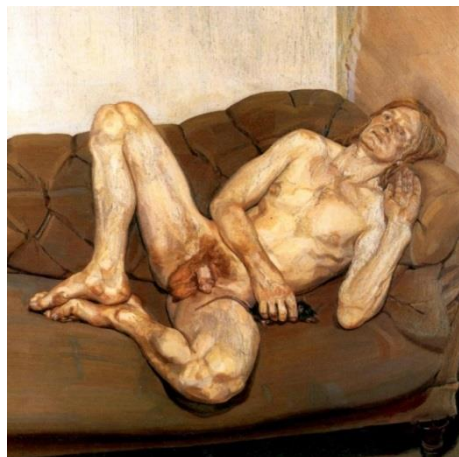
*Hombre desnudo de espaldas* (1992)  
Lucian Freud

Freud siempre se interesó por pintar hombres desnudos. Tal vez a partir de la década de los ochenta hasta su muerte, un poco más. Lo interesante de sus desnudos de varones; es que los despoja de estereotipos: heroicidad o hasta homosexualidad; como el caso de *Hombre desnudo con su amigo* (1978-80), que muestra a dos hombres descansando en un sofá. Uno de ellos; joven y desnudo, mientras que el otro, es mayor de edad y está vestido con su pijama. No hay perversidad aparente en el cuadro, sólo cotidianidad. Lo demás se produce en nuestra imaginación, a partir de nuestros prejuicios.

Los desnudos masculinos de Freud dejan atrás la exageración de virilidad, vigor, fuerza. A sus modelos varones los muestra envueltos en un aura de íntima fragilidad, como seres que también son vulnerables; en decadencia. *Hombre desnudo con una rata* (1977-78) fue criticado porque se aseveraba, el roedor era una amenaza simbólica a la virilidad. Cuando la realidad, es que el animal ni siquiera posa su vista en los genitales del modelo, está en sentido contrario y en apariencia, adormecida.



*Hombre desnudo con su amigo* (1978-80)  
Lucian Freud



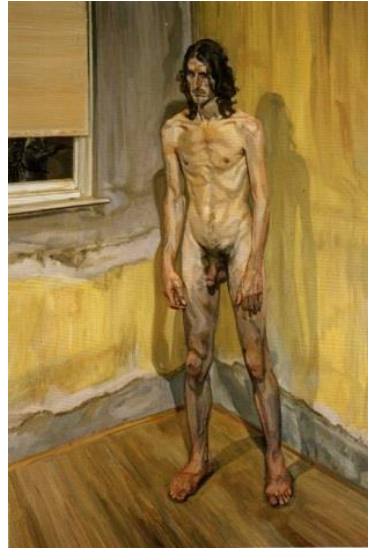
*Hombre desnudo con una rata* (1977-78)  
Lucian Freud

Sus poses, no remiten a nociones atléticas o de proeza; la mayor parte se hallan reposando, meditabundos, como *Hombre desnudo en una cama* (1987). A pesar de esta aparente debilidad con la que los representa; también los enaltece; haciéndolos sentir seguros de sus defectos, de su condición humana. Esto es, los desnudos de hombres de Freud; tienen una vulnerabilidad física, pero con una seguridad emocional intensa. Los impregna de confianza ante su mortalidad, un buen ejemplo, *Freddy de pie* (2001) que muestra a un hombre desnudo (su hijo), de pie, con los brazos a sus costados, sueltos. Su gesto es de contemplación, un tanto triste; su cuerpo no está enaltecido; su pene está

flácido y la atmósfera es de melancolía. Solamente nos muestra a un ser humano en un pedazo de su realidad.



*Hombre desnudo en una cama* (1977-78)  
Lucian Freud



*Freddy de pie* (2001)  
Lucian Freud

En los noventa y la década siguiente, se dedica a una faceta que le ganó más atención de la prensa mundial; tener como modelos a celebridades; las cuales no eran azarosas, todas ellas tenían algún tipo de vínculo con él; la lista es larga, pero puede mencionarse: Jerry Hall, Andrew Parker-Bowles, David Dawson (que era su ayudante y fotógrafo), la Reina Isabel II (de quien hizo un pequeño retrato que trajo numerosas críticas) y la modelo Kate Moss. Ésta última se volvió muy cercana a Freud desde el 2002. Lucian le realizó en homenaje a su amistad, un tatuaje<sup>559</sup> de dos pajaritos, en la baja espalda de la modelo.



*Retrato de su majestad la reina Isabel II*  
(2000-1) Lucian Freud



Fotografía de Kate Moss y Lucian Freud  
(2010)

<sup>559</sup> Lucian Freud se dedicó, cuando estuvo en la marina, a realizar tatuajes a sus compañeros.

Una de sus mejores obras, es *Inspectora de la seguridad social durmiendo* (1995), la modelo es Sue Tilley; quien fue presentada a Lucian, a través de Leigh Bowery. Igual que con el actor de performance; Freud queda maravillado con Sue. Su cuerpo le inspira a pintar, a explorar y reinventarse. La pintura ya mencionada, es de las más costosas en subastas (alcanzó el precio de 33.6 millones de dólares en 2008); y permite observar la belleza de un cuerpo femenino desde otra perspectiva. Dejar atrás el ideal cultural; ver más allá, transgredir nuestras propias limitantes y estética convencional.



*Inspectora de la seguridad social durmiendo* (1995) Lucian Freud

Desde la década de los setenta, Freud expuso en numerosos recintos en Londres, Estados Unidos, Japón, etc.; se le realizaron retrospectivas, la primera en 1974, dentro de la Hayward Gallery de Londres. Fue un pintor sumamente glorificado y reconocido en vida, pero una de sus exposiciones es sumamente peculiar: *The Artist's Eye*, realizada por The National Gallery en Londres. Fue la tercera edición que se realizaba de este evento; el cual llama la atención porque le piden a un artista –en este caso Lucian Freud- que seleccione veintinueve obras –ya sea suyas o de otros- y que forma una colección. La elección final de Lucian, es una referencia increíble de sus influencias artísticas.

Las conexiones que se pueden hacer entre sus pinturas, y las que él escogió, son sumamente interesantes; y sirven de marco interpretativo para entender más sobre este pintor inglés: “Se me ha pedido dar la razón sobre mi elección de estas pinturas. Los propios cuadros son las razones. Así como el lenguaje del arte es silencioso, entonces la belleza de una pintura es la responsable de que el espectador quede sin palabras. El incómodo silencio de un hombre que enfrenta una obra de arte no se compara a ningún



otro”<sup>560</sup>. La exposición quedó conformada por veintisiete cuadros de los siguientes artistas: Los postimpresionistas franceses, Georges-Pierre Seurat y Paul Cézanne; el ya antes mencionado Jean-Auguste Dominique Ingres, que perteneció al neoclasicismo francés. Los artistas barrocos: El español, Diego Velázquez; el holandés, Frans Hals; y el belga Peter Paul Rubens. Honore-Victorin Daumier, quien fue un representante del realismo del siglo XIX. Los impresionistas franceses, Edgar Degas y Claude Monet. El nabí francés, Edouard Vuillard fue otro de los elegidos en su colección. Los románticos ingleses, John Constable y Joseph Mallord William Turner; también formaron parte en la selección. Del rococó, escogió al francés, Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

Resalta la presencia del holandés, exponente del barroco, Rembrandt; de quien escoge siete obras; un pasaje religioso: La crucifixión de Jesucristo; y seis retratos: Sumamente expresivos y con esta atmósfera construida, a partir del manejo de la luz en el lienzo. Uno de ellos es *Mujer bañándose en un río* (1654), donde se juega con el personaje femenino, brindándole misterio y gran carga expresiva. El estudio sobre la piel de la mujer con el juego de luz y sombras, los movimientos que realiza al levantar su vestido, dejando al descubierto su bajo vientre; seguramente fue muy llamativo para Lucian; quien añadió dos lienzos de su autoría, a esta ecléctica colección. Uno era el retrato de su hermano Stephen, y el antes mencionado *Doble retrato*, donde aparece su hija Susana, recostada con un perro. Pocas veces tenemos la oportunidad de acercarnos de esta forma, al bagaje artístico de un pintor; esta exhibición permitió conocer más sobre Lucian y sus referencias; como él mismo aseveró: “Estas pinturas cuelgan más cerca de lo que desearía”<sup>561</sup>.



*Mujer bañándose en un río* (1654)  
Rembrandt

Freud siguió pintando hasta su muerte, en 2011. A sus obras se les da el nombre de figurativas, parte del legado del retrato contemporáneo, eróticas; con influencia flamenca y

<sup>560</sup> Lucian Freud (1987) *The artist's eye: Lucian Freud*. The National Gallery. Londres. p. 12

<sup>561</sup> *Ibidem*.

renacentista. Pero la realidad es que Lucian siempre se resistió a cualquier clasificación. Sus pinturas tenían un carácter y estilo exclusivo, individual.

Y no sólo retrató su entorno y seres queridos. También él mismo fue parte de su historia pictórica. Sus autorretratos que comenzaron alrededor de 1939, eran espejos de la evolución que tenía Freud como persona. Al inicio eran tímidos (en alguna ocasión, mencionó que su primer autorretrato resultó al final una pintura de su padre); pero conforme Lucian crecía y maduraba; la visión sigilosa cesó; y las representaciones se volvieron desafiantes, pero también mostraban sin pudor su decadencia. *Pintor trabajando. Reflejo* (1993), muestra un Freud que pareciera frágil, al estar desnudo y un tanto desvencijado, envuelto sólo en sus roídos zapatos, sin agujetas. Pero que tiene gran fortaleza, como la de un anciano sabio; que erige de manera amenazante y firme su espátula, como dando un discurso o enseñanza. Que enfrenta sin temor al espectador, que pareciera estar orgulloso de su condición.



*Pintor trabajando. Reflejo* (1993)  
Lucian Freud

Podrá haber un abanico de opiniones sobre este pintor. Muchas perspectivas desde las cuales abordar su obra. Pero lo que es contundente es la autenticidad de sus pinturas, el testimonio visual que fue construyendo a lo largo de los años; y que resume todo su aprendizaje y experiencias. Un testimonio inmortal en cada pintura; que invariablemente de lo que pensemos sobre ella, nos captura. Ya lo decía su autor: “¿Qué le pido yo a un cuadro? Que sorprenda, perturbe, seduzca y convenza”<sup>562</sup>. Misión que se ve lograda con cada una de sus creaciones. Las amaremos, las odiamos; pero nuestra vista no puede despegarse de ellas.

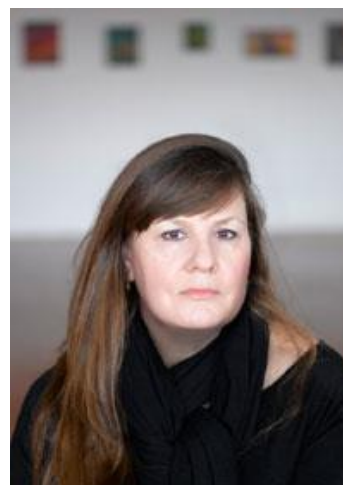
---

<sup>562</sup> *Ibíd.*

### 3.4.1. Lisa Yuskavage (1968-)

---

La última representante del corpus, es la norteamericana Lisa Yuskavage; quien se ha ganado el mote de *la chica mala del arte*, debido a sus representaciones que abordan el desnudo y sexualidad femenina. Lisa es una pintora con menos de dos décadas de producción, esto hace que sea más complejo saber cuál es su universo simbólico, el contexto que la antecede, y que aún sigue desarrollándose en su vida. A partir de las entrevistas y algunos libros que le han realizado, se puede bosquejar un acercamiento a sus condiciones como mujer y artista. Lo que la mueve y lo que la hizo dedicarse a esta profesión.



Fotografía de Lisa Yuskavage.  
Tomada por Grant Delin. 2010

Lisa nació en un barrio de clase obrera, Juaniata Park, en la ciudad de, Filadelfia, Pensilvania. Tiene ascendencia irlandesa, italiana y lituana; por lo cual su personalidad siempre ha sido muy chispeante, sarcástica, liviana y un tanto obscena: Los títulos de sus obras muchas veces son seleccionados, sólo porque le agrada cómo suenan; es inevitable el sarcasmo dentro de su forma de ser. Esto se refleja en su obra, la cual ha sido tildada de ser pornografía *soft*, o que vulgariza a la mujer. Pero ella se toma las cosas con humor, y declara que a pesar de utilizar desnudos explícitos; no hay que tomarlos sólo como eso. Van desde catarsis personales que tiene en sus personajes, sueños o simplemente ideas que de pronto surgen en su imaginación.

Su seno familiar era conservador, de religión católica. Su madre era ama de casa y su padre, chofer de un camión de entregas. Tiene una hermana mayor, Marybeth, con la cual siempre competía. Su educación básica fue dentro de escuelas religiosas, en las cuales sólo aceptaban niñas; por lo cual, en un momento dado, tuvo la inquietud de ser monja debido a que fueron las primeras personas que observó estaban fuera de la norma social: “esas mujeres rechazaban el sistema normal de vida”<sup>563</sup>. Consideraba a las religiosas, muy inteligentes, poderosas e intensas (en el sentido de su espiritualidad). Ya con el

---

<sup>563</sup> Lisa Yuskavage, entrevista realizada por Mónica de la Torre en *The Artist's voice*. Otoño 2011, Bomb Magazine. No.117. Estados Unidos. Visto en: <http://bombsite.com/issues/117/articles/5992>. Consultado Abril 2013.

tiempo desistió de esa idea, su personalidad siempre fue rebelde y transgresora. Desde pequeña le gustaba alzarse la falda de su uniforme; o tomarse fotos saltando en calzoncillos con estampados, o colores extravagantes. Del colegio de monjas aprendió la disciplina de siempre respetar y admirar a sus profesores, atesorar las enseñanzas que comparten con los alumnos.

A partir de que cumple doce años, comienza a realizar algunos dibujos. Pero no es hasta que entra a una escuela de verano durante la preparatoria; que toma más en serio el dedicarse profesionalmente a la cuestión artística. El curso fue impartido en *Tyler School of Art*, y lo patrocinó su profesora de arte de su tercer año de bachillerato. Su familia no contaba con los recursos para apoyarla en esas actividades. Es así como después de esta experiencia, aplica para entrar ya en forma a *Tyler School of Art, Temple University*. Obteniendo su grado de BFA o *Bachelor of Fine Arts*, en 1984 (que equivale a licenciatura en Artes Plásticas aquí en México). Posteriormente entra a la universidad de Yale, y concluye en 1986 su MFA o *Master of Fine Arts*. Que sería igual a estudiar una maestría en nuestro país.

Es en Yale, donde conoce a algunos compañeros y profesores; que posteriormente, influenciarían en su obra. Tal es el caso del pintor norteamericano, John Currin; que también aborda el desnudo y la sexualidad como temas para sus obras. Es de estilo figurativo -igual que Yuskavage-, y muy provocativo en sus representaciones. No tiene reparo en mostrar escenas de penetraciones, escarceos sexuales, masturbación, lesbianismo, tríos, etc. Su obra es muy explícita e irónica.

Tiene como fundamentos la sociedad de consumo, las revistas eróticas o pornográficas y la moda contemporánea. Hace mofa de las *top models* y del culto al cuerpo. Su técnica, tiene influencias renacentistas como el italiano Sandro Boticelli y el alemán Lucas Cranach. En sus inicios, los personajes se mostraban con rasgos muy caricaturizados, y con atributos sexuales exagerados. Algo que a Lisa también caracteriza: *Twisting Girl* (1997) de Currin, muestra a una mujer con grandes senos, que tiene la cara llena de cicatrices; haciendo crítica a los abusos en las cirugías estéticas. *Night* (1999-2000) de Yuskavage, sigue la línea de dramatizar el cuerpo de su personaje: un abultado trasero que contrasta con el delicado torso que marca un seno de considerable tamaño.



*Twisting Girl* (1997). John Currin



*Night* (1999-2000) Lisa Yuskavage

Su amistad con John Currin, fue muy importante para el afianzamiento y confianza sobre su trabajo. Cuando fungió como su profesor, él fue de sus acérrimos defensores ante la crítica. Estudiar su posgrado en Yale no fue una experiencia cien por ciento placentera, no era de los alumnos más favorecidos, y eso la hundía en confusión sobre su trabajo: “Es una cosa muy poderosa cuando un maestro autoritario, te dice que lo que realizas, está mal”<sup>564</sup>. Currin impidió que Lisa desistiera en su vocación, y la impulsó fehacientemente, en que continuara desarrollando su propuesta visual.

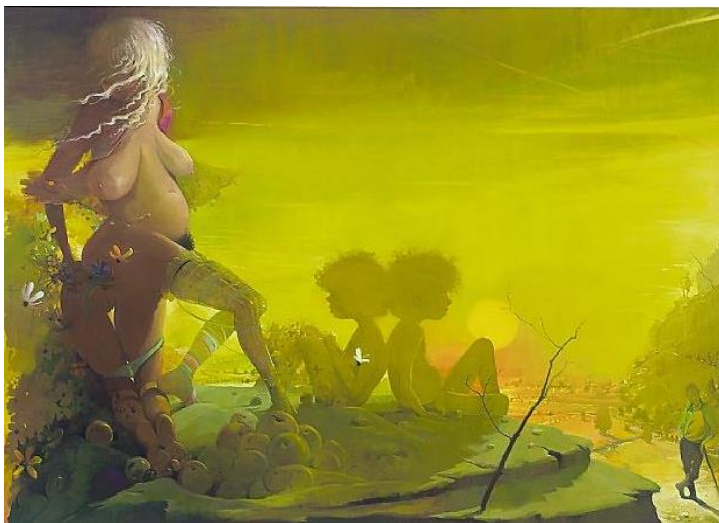
Ambos artistas coinciden en utilizar una saturación monocromática. El uso del color en Yuskavage, es algo crucial. Es de los principales elementos que impacta al espectador. Muchas veces utiliza una paleta de colores agresivos y chillantes. Otras veces, recurre a matizar y a usar colores suaves. También le agrada jugar con los claroscuros; lo que remite a Rembrandt y Caravaggio. Pintores que admira Lisa, y que estudiarlos; le ha permitido enriquecer su estilo, al grado de crear atmósferas que permitan hacer más expresivo el lienzo y dramatizar los volúmenes de sus personajes para lograr un equilibrio muy agradable en su composición: “La luz para Yuskavage es alquímica. Como los grandes maestros venecianos, ella encuentra en la luz, el poder para transformar visualmente la imagen; impregnarla de un ánimo específico”<sup>565</sup>.

---

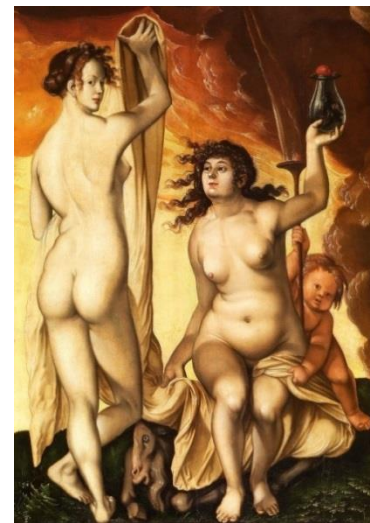
<sup>564</sup> Lisa Yuskavage, citada por Stephanie Murg en *Always Misbehaving: Behind Painter Lisa Yuskavage's "Kinky Sfumatos"*. BlouinArtInfo Edición Internacional en línea. Septiembre 2011. En <http://www.blouinartinfo.com/news/story/38741/always-misbehaving-behind-painter-lisa-yuskavages-kinky-sfumatos>. Consultado Abril 2013.

<sup>565</sup> Marcia B. Hall. *Lisa Yuskavage's Painterly Paradoxes*, en Claudia Gould (2001) *Lisa Yuskavage*. Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania. Philadelphia. p. 26.

Yuskavage es seguidora de los grandes maestros de la pintura, esto a partir de viajes que pudo realizar a Europa, por ejemplo, a ciudades como Venecia. Pasó un tiempo en la Academia Americana, en la ciudad de Roma. Estas experiencias hicieron que le agradaran artistas del Renacimiento, como el alemán Hans Baldung, mejor conocido como Grien; quien abordaba temas de herejía o esoterismo. Esto sirvió de inspiración para Lisa, quien en ocasiones incluye personajes fantásticos en sus obras, o las dota de un aura misteriosa y bizarra. Su pintura *Outskirts* (2011) tiene influencia de Grien, con su obra *Weather Witches* (1523). También toma como base al italiano Giovanni Bellini con su lienzo, *San Francisco en el desierto* (1480), para la construcción de su escena. *Descanso durante la huida a Egipto* (1596-97) de Caravaggio es otra de las pinturas que toma como inspiración para *Outskirts*.



*Outskirts* (2011). Lisa Yuskavage



*Weather Witches* (1523) Grien.



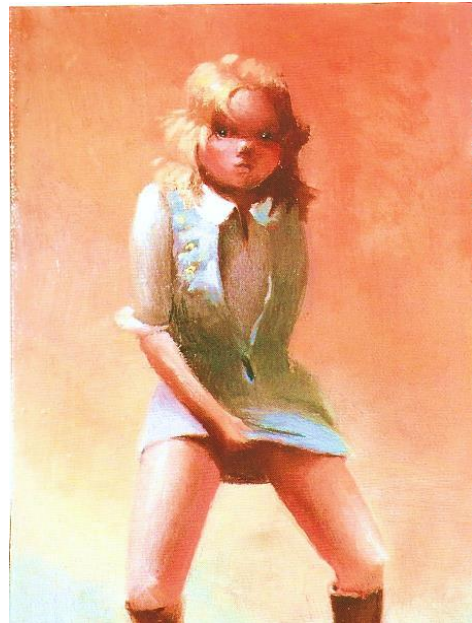
*San Francisco en el desierto* (1480) Giovanni Bellini.



*Descanso durante la huida a Egipto* (1596-97) Caravaggio

Son pintores que la ayudan a desarrollar su estilo y encontrar el porqué de su trabajo: “Me he dado cuenta, de que los santos y pecadores son echados fuera y excluidos de la sociedad. Son considerados como algo no bien visto [...] El comportamiento en estas imágenes, tiene sentido para mí, porque es de lo que tratan, realmente mis pinturas. No quiero decir, que mi trabajo sea algo no bien visto; pero no habla de tener un buen comportamiento. No trata de comportarse como los demás”<sup>566</sup>.

Esta cita de Lisa Yuskavage nos ilustra sobre la personalidad de la artista. La cual –como ya se mencionó- desde pequeña tuvo un comportamiento rebelde, fuera de las normas convencionales. Y encontró en la pintura el vehículo idóneo para canalizar todo lo que piensa y siente. Al grado, que ha declarado, que muchos de sus personajes son autorretratos. Los cuales, ha ido trabajando a partir de terapias de psicoanálisis, ya que descubrió un elemento que se repetía en sus cuadros: una nariz redonda. Rasgo que tiene la autora. *The bad* (1995) tiene esta nariz chata y remite, por la acción que realiza el personaje, a su conducta juvenil de mostrar su ropa interior. Esto nos confirma, que siempre estamos proyectando categorías en lo que hacemos, en las representaciones que creamos.



*The Bad* (1995) Lisa Yuskavage

En 1990 realiza su primera exposición, teniendo como recinto: *Pamela Auchincloss Gallery*, en la ciudad de Nueva York. Busca esta oportunidad, porque su sueño inicial era ser maestra de arte y algunas personas le habían dicho que uno de los requisitos para ejercer la docencia era tener un récord considerable de exhibiciones. Y aunque las críticas sobre el trabajo expuesto: un grupo de pinturas de pequeño formato, realizadas con mucho esmero y delicadeza; fueron benevolentes; Lisa se hundió en una depresión y se retiró un año de la producción artística, pensando seriamente hasta en cambiar de profesión. ¿La razón? Al ver colgados esos cuadros se dio cuenta que no eran de su agrado, que no la representaban, ni que era el rumbo que quería adoptar como artista.

---

<sup>566</sup> *Ibídem.*

Cuando volvió a pintar, después de este autoexilio; sabía bien lo que deseaba transmitir y plasmar en los lienzos. El primero de ellos, fue *The Gifts* (1991), en el cual experimentó con la técnica del sfumado<sup>567</sup> –algo que persiste en su trabajo-, en cuanto a la carga simbólica; Yuskavage tiene a partir de este punto, como estandarte lo subversivo: Muestra a una mujer emergiendo del suelo, con los brazos sujetos a su espalda, la boca bloqueada por un ramillete de flores, y su mirada suplicante, sus senos firmes y generosos. Significó tanto esta pintura, que ella misma lo considera “como volver a la vida”<sup>568</sup>, y fue después de finalizarla, que se preguntó ¿Cómo hacía eso de nuevo?



*The Gifts* (1991) Lisa Yuskavage

*The Gifts* (1991) le abrió a Lisa por completo el panorama: A partir de ahí no ha parado de pintar y renovarse en su estilo, sus aspiraciones por ser docente quedaron atrás. Este cuadro fungió como una epifanía, donde se reveló el sentido que debía tener su vida. Ella produce continuamente (alrededor de cinco óleos anualmente), porque requiere de estar siempre ocupada, ya que pierde el interés fácilmente; y es por ello que no deja de estar imaginando y pensando cuál será su siguiente pintura. La cual debe despertar su interés y curiosidad, aportarle algo nuevo, de lo contrario, no la realiza.

---

<sup>567</sup> Técnica pictórica característica del Renacimiento italiano, que se atribuye a Leonardo Da Vinci; en la que se difuminan los contornos, tonos y valores de las formas sin dejar rastros de la pincelada. El sombreado se hace con transiciones suaves de valor en las que el trazo del material empleado es imperceptible. Vid. <http://arte.about.com/od/Diccionario-De-Arte/g/Esfumato.htm>. Consultado Abril 2013.

<sup>568</sup> *Ibidem*.



Uno de los motores que la motivaron a retomar los pinceles, fue la fotógrafa norteamericana, Diane Arbus, que se caracterizó por retratar personas inusuales, como: prostitutas, enanos, gente con deformidades físicas, pacientes de instituciones mentales, actores de circo, vagabundos, travestis o transexuales, aristócratas, nudistas, etc. Su propuesta fue dar a conocer esos sectores de la sociedad que son olvidados para una cuestión artística, dotarlos de una estética que lograba, a partir de ciertos recursos como la luz, el blanco y negro, encuadres y expresión de sus modelos. Tratar de no juzgar y dejar que la imagen fuera el medio para que esos seres humanos se manifestaran, dejar un testimonio sobre ellos, no tratarlos como ajenos, sino como parte de nosotros mismos. Lisa leyó una de sus biografías- escrita por Patricia Bosworth- y quedó seducida por la visión de Diane, quien aseveraba que a través de la fotografía podía observar cosas o rasgos de las personas, que de otra manera, nunca serían visibles. Yuskavage retoma esta idea para desarrollar su trabajo: Observa la pintura como un instrumento de revelación, un medio para exteriorizar algo que es



*Enano mexicano en un hotel (1970)*  
Diane Arbus

profundo y muchas veces incomprensible; pero que debe hacerse a toda costa, es decir, la pintura como una necesidad: “Ni siquiera sabemos que existe la inevitabilidad, hasta que se hacen cosas que no tienen sentido y sin embargo son inevitables”<sup>569</sup>. Apreciar la pintura como una pasión, algo más allá de una profesión, como algo intrínseco a su ser.

Su esposo, el pintor ruso, Matvey Levenstein a quien conoció en Yale; fue el mayor responsable de sacarla de esa depresión. La hizo ver que su personalidad no es fácil de lidiar, y que ahí radicó el fracaso que percibió en su primera exposición. Le sugirió que debía encontrar una manera de atenuar su ambición como pintora, modular su personalidad: “Sentía que yo era más original que mi trabajo. El consejo de su esposo fue sumamente sencillo: que intercambiara el lugar con su trabajo, al moderar su personalidad para permitir que sus pinturas se volvieran más abrasivas”. En otras

<sup>569</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista realizada por Phong Bui en *Inconversation. Lisa Yuskavage with Phong Bui*. The Brooklyn Rail. Marzo 2009. En <http://www.brooklynrail.org/2009/03/art/in-conversation-lisa-yuskavage-with-phong-bui>. Consultado Abril 2013

palabras, que todas sus pasiones y arrebatos los volcara en la pintura, que fueran sus cuadros los transgresores y desenfrenados y no ella

Las fuentes de inspiración, a partir de esa decisión de otorgar alma y personalidad a sus pinturas, son variadas: Fotografías que les pide o toma a personas (muy parecido a lo que realizaba Francis Bacon). Esas fotos las reticula e interpreta para configurar los volúmenes y proporciones dentro del cuadro. Lisa se basa también en películas que hicieron mella en su pensamiento: *The Shining* (1980) del director norteamericano, Stanley Kubrick es una de ellas. El filme le interesó, por considerarlo una experiencia psicológica, donde el espectador se vuelve parte de la trama; y eso es lo que Yuskavage busca concretar en sus obras, una transgresión que sacuda al espectador:

La realización de este filme, me hizo pensar que todo lo que haces, puede cambiar la forma en que se ven las cosas -los elementos formales tienen la capacidad para determinar qué es normal- Quiero una experiencia intensa cuando miro arte. Hay una diferencia entre una pintura figurativa que solamente ilustra y una que tiene códigos. Todas las pinturas ilustran algo, pero hay una manera de ir más allá de la imagen y añadir una cualidad psíquica.<sup>570</sup>

*Blue velvet* (1986) del director norteamericano David Lynch hizo un efecto parecido a *The Shining*. El filme ha inspirado muchísimo a Yuskavage, le ilustra sobre la hipocresía que rodea a las sociedades: por una parte las reglas y convenciones, la conducta ideal; pero a su vez, la existencia de un lado oscuro e inquietante. Hay restricciones que son impuestas socialmente, lo que lleva a manejar una doble moral: El ser humano no puede negar sus instintos, sus emociones primarias, como la ira o el deseo. El personaje de Frank Booth, interpretado por el actor estadounidense, Dennis Hopper, la cautivó. Su personalidad psicótica, sin inhibiciones; simplemente dejándose llevar por su lado salvaje. Comportamiento que sabes es inadecuado, pero que conquista. Sentir una especie de simpatía por el diablo. Lisa toma estas referencias fílmicas para hacer de su pintura una actividad lúdica y catártica; donde no hay restricciones ni límites. Pintar es algo que encuentra placentero y divertido, que la complementa.

El toque de ficción siempre ha acompañado la obra de Yuskavage, ella lo atribuye a que siempre se sintió atraída por la mitología griega; la forma en que la naturaleza era

---

<sup>570</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista realizada por Sabine Heller en *Purple Interview*. Purple Fashion Magazine. 2012. No.17. En <http://www.purple.fr/magazine/s-s-2012-issue-17/article/205>. Consultado Abril 2013.

personificada, a través de dioses con características humanas. Fábulas y cuentos de hadas la hacían cuestionarse, sobre los valores morales y códigos sociales. En sus cuadros trata de recrear estos contenidos: Dotar a sus personajes de elementos fantásticos y una reflexión sobre los límites ético-morales, lo que permite que su pintura tenga una personalidad. De ahí que los elementos de sus composiciones vienen –casi siempre- de su imaginación y cavilaciones: El lienzo actúa –al irse realizando- como una mancha de los test de Rorschach, donde Lisa va descubriendo la pintura, otorgándole significado y coherencia: “Veo cosas al pintar que no tenía planeadas, y entonces las traigo a escena”<sup>571</sup>.

En 1995, haciendo alusión a esta referencia del test y la manera en que emergen elementos al pintar; realiza *Rorschach Blot*, que impacta al espectador por ser una imagen llena de interrogantes: Un personaje femenino se halla con las piernas abiertas, desnuda, sólo porta unas calcetas largas y zapatos; sin nariz y con la boca abierta. Puede parecer una muñeca inflable, y por su postura, combinada con el título de la obra, que está a punto de derramar alguna gota de sangre de menstruación. Pero en realidad ni su autora sabe a ciencia cierta cuál es el significado central “No sé cuál es el mensaje *per se*, esta pintura es parte de una serie de obras previas que estaban inconclusas, y que rescaté [...] fue el final de algo que estaba temerosa a mostrar, fue concluir una etapa y moverme a otra”<sup>572</sup>. Lisa, considera sus cuadros, totalmente proyectivos y abiertos a las posibilidades de interpretación, hay muchos mensajes que descubrir en cada mirada, no hay ninguna lectura anticipada o dirigida.



*Rorschach Blot* (1995) Lisa Yuskavage

En otras ocasiones, las pinturas van descubriéndose a ellas mismas: *Good Evening Hamass* (1997) fue producto de observar un atardecer sobre el Río Hudson en la ciudad

<sup>571</sup> Lisa Yuskavage, entrevista realizada por Mónica de la Torre en *The Artist's voice*. Op.cit.

<sup>572</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista realizada por Jayson Whitehead en *What kind of thing am I looking at?*. Gadfly Online. Abril 1998. En <http://www.gadflyonline.com/archive/April98/archive-yuskavage.html>. Consultado Abril 2013.

de Nueva York. Lisa al ver esa estampa, quiso pintar algo parecido “Entonces es ahí de donde proviene la pintura [refiriéndose a *Good Evening*] del deseo de pintar un atardecer”<sup>573</sup> El personaje y todos los demás elementos, fueron surgiendo por sí solos, fungen como complementos para que el atardecer exista. El agregar al cuerpo de la figura femenina un abultado trasero, es solamente porque le pareció divertido, porque era una forma de reflejar el atardecer, como un espectáculo visual.



*Good Evening Hamass* (1997) Lisa Yuskavage

Muchas veces, las composiciones de Yuskavage son asociaciones espontáneas, y producto de una creatividad que va surgiendo al momento de estar pintando. Como si fuera una lluvia de ideas que se plasmara en el lienzo. Muy parecido a realizar un cadáver exquisito<sup>574</sup>. De ahí su gusto por crear paneles de pinturas, ya sea dípticos o trípticos, como *El jardín de las delicias* (1480-1505), del pintor holandés, El Bosco. Una de las obras favoritas de Lisa, es un tríptico con gran simbolismo y que es foco de varias interpretaciones por la cantidad de elementos que contiene. Para Yuskavage esta pintura le remite al estado ideal del ser humano: La infancia, donde gozas sin problemas, disfrutas de lo que te rodea plenamente. Para ella, si los adultos pudiéramos conservar esa visión, sería como estar en el cielo. Al ritmo que envejecemos, perdemos la capacidad de jugar y ser alegres: “El Bosco nos muestra la manera de ser adultos y vivir en un estado de alegría al mismo tiempo”<sup>575</sup>.

---

<sup>573</sup> Ibídem

<sup>574</sup> Técnica adoptada por el movimiento surrealista, que consiste en ir asociando de manera libre; imágenes, piezas, palabras hasta formar un conjunto. El cadáver, se integra de elementos independientes entre sí, pero que al final se articulan en un todo armónico.

<sup>575</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista realizada por Sabine Heller en *Purple Interview*. Op.cit.



*El jardín de las delicias* (1480-1505) El Bosco

Muchas veces, recurre a la elaboración de maquetas o figurillas –técnica que remite al pintor italiano del Renacimiento, Tintoretto; que usaba cajas que iluminaba con velas, y ponía dentro figuras; luego las observaba y tomaba notas que después le permitieran realizar su pinturas- Yuskavage usa este recurso del modelado, para armar mejor sus ideas y, posteriormente, aquello que obtuvo como resultado, plasmarlo en sus cuadros. Como ejemplo, tenemos *Bad Habits* (1996), antes de su elaboración realizó una serie de esculturas, en las cuales se basó para pintar el lienzo.

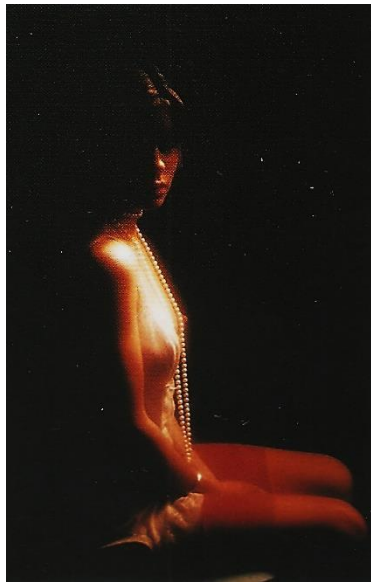
*Escultura Bad Habits* (1995)  
Lisa Yuskavage



*Bad Habits* (1996) Lisa Yuskavage

Otros estímulos que toma como base en sus creaciones, son las revistas para caballeros, como *Penthouse*, *Hustler* y *Playboy*. En la escuela de arte les dejaban hacer muchos

bocetos de desnudos femeninos; las poses de la modelo le recordaban estas publicaciones; las cuales comenzó a revisar y hacerse ideas sobre posturas, ángulos o maneras de representar a sus personajes. Analizar los estereotipos que se manejan y reinterpretarlos. *Penthouse*, es de sus favoritas; el trabajo de su fundador, el neoyorquino Bob Guccione, quien en sus inicios era pintor, pero después le agradó más la fotografía. Él mismo, en los comienzos de su publicación, le tomaba las fotos a las modelos; y manejaba un juego de luz muy interesante en sus tomas, con difuminados muy agradables. Su estilo en fotografía recuerda al pintor holandés Johannes Vermeer, quien hacía de la luz una herramienta de organización de la composición, a través de ella dictaba el espacio y la expresión al cuadro. La fotografía de Susan Ryder, como *Mascota del mes* de *Penthouse*, tomada por Guccione en 1975 la transformó en su manera de concebir la luz y el color<sup>576</sup>. *True Blonde* (1999) es un claro ejemplo de estas referencias. El personaje, adopta una pose característica de las modelos que salen en esa clase de revistas, su cuerpo va de la mano con los cánones requeridos para aparecer en portada. Y está bañada por una atmósfera cálida, producto del juego que se establece entre luz y color. Los matices y claroscuros hacen que los contornos y expresión del personaje se intensifiquen.



*Susan Ryder* (1975) Guccione



*True Blonde* (1999) Lisa Yuskavage

La muñeca *Barbie* es otra referencia que toma Lisa en sus pinturas. Sólo que no se toma fidedignamente, las proporciones originales de la muñeca se deforman y exageran:

<sup>576</sup> Tamara Jenkins (2004) *Lisa Yuskavage: Small paintings, 1993-2004*. Harry N. Abrams. Italia. p.22.

grandes senos y caderas con una diminuta cintura. Es una sátira de lo que realiza ese juguete, dentro del imaginario colectivo. *Day* (1999) ilustra esta situación, donde el personaje expone ante el espectador su cuerpo. Levantándose la blusa y dejando al descubierto sus senos, que contrastan con lo pequeño de su talle y sus grandes caderas que son cubiertas por un minúsculo bikini. Su cabello es rubio, y se amalgama con el color amarillo que domina la composición.



*Day* (1999) Lisa Yuskavage

Constantes en la pintura de Yuskavage son los desnudos y los paisajes. Sobre el desnudo, desde sus comienzos en la universidad, se interesó por Degas y Manet, le fascinaba la manera en que representaban los contornos y la figura femenina, los consideraba genios: “Ellos eran los pintores más intelectuales de su tiempo. Siempre me gustó su aspecto de chicos malos. Puedes percibir su rebeldía. Siempre me gustó la forma en que Degas parecía conservador, pero en realidad era alguien muy retorcido, también me impactó su misoginia [...] , aunque no estoy segura de eso, no pintas por años, algo que odias”<sup>577</sup>. Posteriormente, y con la influencia de Diane Arbus, se acercó al trabajo de Henri de Toulouse-Lautrec, quien –como ya se ha comentado- pintaba personajes de sectores sociales desfavorecidos; sus modelos femeninos no son idealizados, los inserta en la cotidianidad. Rasgo que integra Lisa a sus pinturas, tratar de acercar sus figuras al espectador, que no las observe como lejanas, sino cercanas a su existencia. Los desnudos de Pierre Bonnard le parecían maravillosos: sumamente

---

<sup>577</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista realizada por Jayson Whitehead en *What kind of thing am I looking at?*. Op.cit.

sensuales, los encuadres que manejaba, la atmósfera en que envolvía a sus mujeres representadas; y el hecho de que también trabajaba a partir de fotografías.

Curiosamente, Balthus tuvo una influencia en Yuskavage; el manejo erótico de sus cuadros, las posturas y expresión de los personajes: por ejemplo la mujer de *Reclining Nude* (2009) tiene una pose similar a *Teresa soñando* (1938) de Balthus. Otro aspecto que Lisa admira del artista francés es la reminiscencia a las técnicas tradicionales. Todo eso provoca que lo tenga como punto de referencia para nunca abandonar su búsqueda de una propuesta original, y que sus pinturas se conviertan en entes independientes que comuniquen algo por sí mismas.



*Teresa soñando* (1938) Balthus



*Reclining nude* (2009) Lisa Yuskavage

Un artista mencionado ampliamente dentro de este capítulo, es Francis Bacon, y Lisa lo ha estudiado: su estilo transgresor, lo perturbador de sus cuadros. El manejo –un tanto animal- de la piel de sus modelos, el lado salvaje que deja entrever al contemplar su obra. En esta misma línea –un tanto abstracta- uno de los pintores favoritos de la neoyorquina es el canadiense, Phillip Goldstein; mejor conocido como Philip Guston, quien es representante del expresionismo abstracto y, posteriormente, regresó al estilo figurativo.

De Guston, Lisa le gustó la confrontación que le hizo como espectadora: detestarlo, para después enamorarse de su obra: “Recuerdo haber visto pinturas de Philip Guston y tener ese maravilloso sentimiento de odio hacia su trabajo, y luego convertirme en su fan [...] Si algo es tan ofensivo, o te hace sentir como si hubiera algo fuera de lugar, tal vez hay algo



de eso en ti"<sup>578</sup>. *Cabeza y botella* (1975) te hace cuestionarte sobre lo que ves: que va más allá de los elementos reconocibles. La obra de arte es un proceso comunicativo, que implica tener shocks ante lo que vemos; pero eso significa que estamos identificándonos o reconociendo ciertos rasgos que nos hacen ruido en nuestra mente. Son espejos que ayudan a reinterpretar el mundo y comprendernos. Manejar nuestros demonios, la lucha entre el bien y el mal. Lisa consideraba que la propuesta de Guston no tenía límites, era generosa y con múltiples niveles, como una sinfonía.



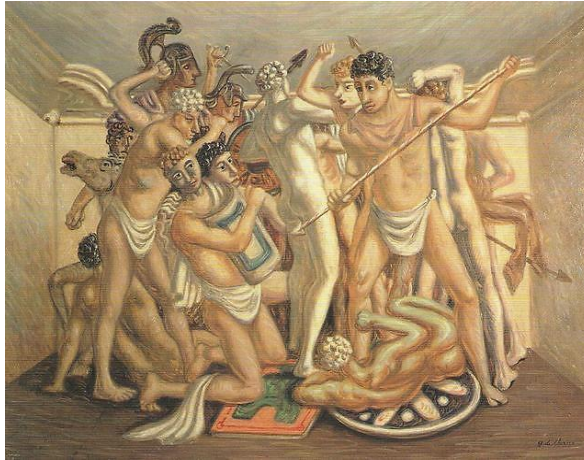
*Cabeza y botella* (1975) Philip Guston

Philip Guston admiraba el trabajo del grecoitaliano, Giorgio de Chirico; un surrealista que también estuvo ligado a la escuela metafísica. Yuskavage también sentía afinidad por De Chirico. Le agrada su destreza para capturar lo enigmático, lo cual provoca desconcierto en el espectador. Su técnica es tradicional, y eso hace más extraña su obra, supone observar cánones de representación del pasado en una composición que sale de toda lógica, debido a los elementos que utiliza. Lisa nunca se sintió atraída por el surrealismo, lo consideraba autómatas, pero el pintor griego de descendencia italiana le encantó por estar fuera de la norma. En especial su serie sobre gladiadores, una de esas pinturas es *Combattimento* (1918), que muestra apretujados a un grupo de hombres; Yuskavage admiraba la maestría para dotarlos de expresión, distorsionar psicológicamente los cuerpos. La obra le otorgaba la misma sensación que la pintura de Guston: incomodarla, no saber si era una buena pintura o no; pero que a pesar de eso, no podía despegar su

---

<sup>578</sup> Lisa Yuskavage, citada por Stephanie Murg en *Always Misbehaving: Behind Painter Lisa Yuskavage's "Kinky Sfumatos"*. op.cit.

mirada de ella: “Si me sigue estimulando, entonces es algo. Lo que he aprendido al ir envejeciendo, es no dudar de algo que me intriga”<sup>579</sup>.



*Combattimento* (1918)  
De Chirico

El análisis del cuerpo humano y sus formas, lo comienza con estas pinturas De Chirico y sus gladiadores, Pero es el alemán Hans Bellmer quien le da un giro a su visión, con su escultura *Muñeca* (1938), que muestra el torso y pelvis de una mujer, y juega con la asociación, ya que duplica la pelvis, haciendo que los muslos parezcan los senos; es una pieza muy desconcertante. Sus dibujos sobre figuras femeninas, buscan representar el deseo humano, los impulsos inconscientes que nos gobiernan; la manera en que negamos a veces nuestras manías y nos llenamos de tabúes. Yuskavage empata con su filosofía, y al pintar, siempre está buscando perfeccionar la manera en que representa a sus personajes, darles esta aura erótica y turbadora, que nos haga ir hacia lo profundo del espíritu y mente.



*Muñeca* (1938) Hans Bellmer

Sobre el uso de paisajes, como un agente que se relaciona con personajes, se basa en el italiano Giorgione, renacentista al que se le reconocen pocas pinturas: alrededor de unas cinco. La más famosa, *La tempestad* (1508) que resalta por su uso de planos: al fondo se observa el cielo nublado que avecina una tormenta, y en el plano más próximo, se desarrolla una escena desconcertante: una mujer que amamanta a un bebé, y a un lado

---

<sup>579</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista realizada por Phong Bui en *Inconversacion. Lisa Yuskavage with Phong Bui*. Op. cit.

un pastor que los observa. No se sabe bien qué refiere la pintura, hay muchas posibilidades. Pero el detalle de otorgar al paisaje la cualidad de ser un personaje más de la obra, y no meramente un fondo, revolucionó el arte:

Por vez primera, al parecer, el paisaje ante el que se mueven los protagonistas del cuadro no constituye exactamente un fondo, sino que está allí, por sí mismo, como verdadero asunto del cuadro [...] Giorgione no dibujó aisladamente las cosas y los personajes para distribuirlos después en el espacio, sino que consideró la naturaleza, la tierra, los árboles, la luz, el aire, las nubes y los seres humanos con sus puentes y ciudades como un conjunto.<sup>580</sup>



*La tempestad* (1508) Giorgione

*La tempestad* (1508) provoca en la obra de Yuskavage que sus personajes se fundan con el paisaje, con la atmósfera que los rodea, que el paisaje en sí tenga una razón y un protagonismo. No hay figuras aisladas; el cuadro lo concibe como un todo articulado. De ahí su admiración que comparte con Balthus por Pieter Bruegel, paisajista del que se habló en el anterior apartado.

La expresión debe existir en cada una de las unidades visuales de la pintura de Lisa, y para perfeccionar esta característica, echó mano del italiano Gian Lorenzo Bernini; exponente del barroco, que tenía la habilidad por capturar emociones únicas en los rostros de sus modelos, como si tomara una fotografía. A su vez, la manera atrevida, en que utiliza el color y el peso en sus composiciones, hace que Yuskavage lo tenga dentro de sus artistas consentidos.

---

<sup>580</sup> E. H. Gombrich (2011) *La historia del arte*. p. 251

Son heterogéneas las referencias que la inspiran a la hora de hacer un cuadro, como hemos revisado: van desde productos de los medios de comunicación, publicidad, obra de otros artistas, sueños, fotografías, ella misma. No cabe duda que cada pintura que realiza es una creación única; pero que se encuentra llena de una amalgama de influencias. No puede deslindarse de eso, no es una representación cien por ciento inédita, se articula con todo el abanico que le antecede. Lisa lo sabe, y de ahí que declare: “Siempre estás pillando algo cuando haces arte. Si estás pintando un modelo, estás saqueando ciertas características del modelo [...] Si estás haciendo las obras, esa obra saquea tu vida interna. Idealmente, se hace un poco de ambos”<sup>581</sup>. Imaginación, experiencias personales y referentes se configuran en la pintura, haciendo una unidad compleja de significado.

Acerca del contenido político, de la postura feminista que se le atribuye a sus obras, Yuskavage es firme en decir que cada quién proyecta e interpreta libremente. Es una relación activa entre cuadro y espectador:

La moral de mis pinturas, es lo que cualquier espectador vea en ellas. Yo creo en la inteligencia de mis espectadores. Lo que ellos piensan que la pintura es, eso es lo que es. Parte de la razón por la que puse el título *Rorschach Blot*, es porque estoy totalmente de acuerdo que cuando miras un cuadro, ves lo que quieres ver. No es un objeto pasivo. Es un objeto activo y se activa por el espectador. Dejo un montón de regalitos en mis pinturas que no puedo descubrir ni explicar por mí misma, sino a través de mis espectadores. Porque ese es el tipo de pintura que quiero hacer: Con sentido del humor y drama; nunca intentar moralizar. No hay dedo acusador.<sup>582</sup>

La obra de Yuskavage se trata de eso: de divertirse con la obra. Adjudicar el significado que nos agrada o que nos deje satisfechos. No busca ser un medio propagandístico de mensajes en particular, o ser un testimonio personal: “Estoy interesada en el arte, no en la política. Me interesa brindarme a mí misma la libertad de pintar”<sup>583</sup>. Sus cuadros son una forma de hallar rasgos de nosotros mismos, descubrirse a partir de la otredad. Es un testimonio involuntario de nuestra época. Es mirar nuestra intimidad desde una ventana pública.

---

<sup>581</sup> Lisa Yuskavage, citada por Stephanie Murg en *Always Misbehaving: Behind Painter Lisa Yuskavage's "Kinky Sfumatos"*. op.cit.

<sup>582</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista realizada por Jayson Whitehead en *What kind of thing am I looking at?*. Op.cit.

<sup>583</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista por Claudia Gould en *Screwing it on straight*. En Claudia Gould (2001) *Lisa Yuskavage*. Op.cit. p. 13.

He ahí lo extraordinario de esta pintora neoyorquina: Su capacidad de crear un universo único, donde podemos identificarnos: *Yuskavagelandia*, lo consideran algunos críticos: una intersección entre pintura tradicional europea, sexualidad femenina, fantasía, pornografía y performance. Donde cada óleo es una oportunidad de reinención, descubrimiento y juego interminable:

El conjunto de obras de Yuskavage suma un gran enigma, profundamente extraño y perversamente poderoso que tiene éxito hasta el grado de no reducirse a cualquiera de sus múltiples significados conflictivos. “Yo sólo cargo la pistola” le han oído decir esta frase quienes insisten en observar una pintura como si de una explicación se tratara. O parafraseando a Arbus en su propio trabajo: Los cuadros de Lisa Yuskavage son un secreto acerca de un secreto. Entre más te dicen, menos sabes<sup>584</sup>.

Y así es, a pesar de ser una artista figurativa, sus pinturas son altamente simbólicas y profundas. Acercarnos a ellas significa estar dispuestos a entablar un diálogo con el cuadro. Ir más allá de lo visible.

Cabe señalar que Lisa Yuskavage reside en Nueva York, y es representada por el marchante de arte, y galerista alemán, David Zwirner. Quien la ha hecho ser una de las artistas mejor cotizadas. Sus obras tienen gran demanda en el mercado, *Honeymoon* (1998) alcanzó el precio de un millón de dólares en la subasta Sotheby's. Su fama va en aumento, y ha exhibido en numerosos países: Suiza, Holanda, Inglaterra y México, por mencionar algunos. Es una pintora de la cual, hay muchísimo que decir e investigar. Su historia de vida y artística tiene todavía, un largo camino que recorrer.



*Honeymoon* (1998) Lisa Yuskavage

---

<sup>584</sup> Christian Viveros-Fauné. *Belleza maldita: la pintura de Lisa Yuskavage y el pellizco a la gran tradición*. En Tobias Ostrander (2006) *Lisa Yuskavage*. Conaculta. Fundación Olga y Rufino Tamayo. México. p. 59.

## Conclusión

---

Hemos llegado al final de este exhaustivo recorrido por el contexto sociohistórico de nuestra investigación. Se destacó la importancia de la historicidad, como un elemento básico de la comprensión. Y es que comprender es un rasgo ontológico del humano. Somos porque comprendemos: así podemos vivir en el mundo, relacionarnos con los demás y entendernos a nosotros mismos, y para que eso ocurra, se requiere de la interpretación: la realidad no es transparente ni asequible; vamos conformándola gracias al pensamiento simbólico, nuestras experiencias y el contexto. La cuestión de la temporalidad es fundamental, vivimos en y a través del tiempo, nos rodea y permite darle coherencia a nuestro entorno, es así como surgen épocas, o en palabras de Gadamer, tradiciones, de la cual todos somos parte, es un punto de referencia inevitable para la comprensión: Al interpretar es inevitable empaparnos de la tradición que antecede a esa representación, texto, acontecimiento, etc. Pero a su vez requiere hacemos conscientes de nuestra propia tradición, la cual es una guía para comprender a ese objeto. Es vital reconocer esa distancia histórico-temporal, tanto de nosotros los espectadores, como de la obra. En la alteridad damos sentido al mundo.

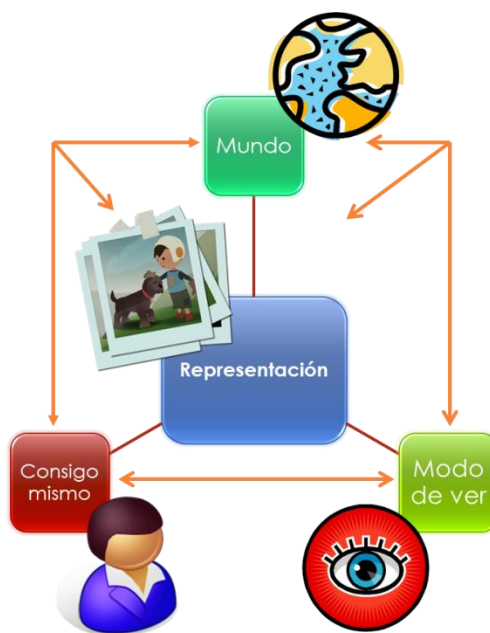
La historicidad crea redes de significado que vamos compartiendo a través de la cultura. Estas redes integran nuestra existencia y permiten el desarrollo de manifestaciones simbólicas como el arte. Cabe recordar que historia y cultura no se toman como sinónimos, están correlacionados, y es inevitable hablar de un término sin hacer referencia al otro. La historia vive a través de la cultura, y la cultura encuentra su nicho de referencia en lo histórico. Es pertinente aquí señalar lo que Ricoeur mencionaba acerca que comprendemos en la acción, es decir, en la interacción: Vamos construyendo nuestra realidad, concretamos la cultura, la cual va integrando la historia: que es el conjunto de interpretaciones, la historia de los sucesos humanos, de esos que acontecen bajo la sombra de un marco cultural. La historia persiste gracias a las interpretaciones y enriquecimiento que hacen los individuos en cada narración, representación, etc. Ya lo decía el escritor argentino Jorge Luis Borges, al referirse a la historia del universo; la historia es un conjunto de metáforas, y la realidad un simulacro.

Una historia objetiva y que cubra por completo lo que una cultura fue o ha sido es imposible, la vivencia en el mundo es más extensa y compleja de lo que se puede decir de ella. Además que el factor del tiempo, hace que la labor se complique: La realidad se modifica rápidamente, hay cambios y evoluciones vertiginosas. Por eso siempre hay que delimitar nuestro campo de acción. En otras palabras, acotar nuestro espacio de comprensión: ¿Desde dónde estamos interpretando? Ser conscientes de nuestras categorías de pensamiento y también de aquellas categorías de lo que se analiza. Es una historicidad de la comprensión, donde se está consciente de la alteridad y de la pertenencia inexorable a un horizonte sociohistórico, el cual nos ofrece un conjunto de referentes para interpretar.

Se hace un juego interpretativo: el espectador ante una representación, ambos se relacionan con un contexto sociohistórico; con una visión de mundo, y por ende un juicio personal. No podemos sustraernos de ninguno de esos elementos al interpretar, estamos en movimiento continuo con todos ellos.

No podemos olvidar que estamos inmersos en tradiciones, y siempre hay una distancia entre ése horizonte y el propio. Para hacer comprensible ambas dimensiones, hay que tener en cuenta esa alteridad o distanciamiento, ponerlas en tensión y siempre estar en un ir y venir, donde lo que vamos comprendiendo, modifica nuestro conocimiento; y a su vez, nosotros enriquecemos al otro. Es un entramado de efectos recíprocos.

Hay que entender las diferencias de tradiciones y así acercarnos a la realidad, a un fenómeno específico, que debe situarse dentro de su tradición, es decir en su tiempo y época que le corresponde, los cuales encierran una visión de mundo, acciones y categorías de pensamiento particulares; que debemos tomar en cuenta para así comprender su significado.



El pasado y el presente se hallan en continua mediación, y formas simbólicas como las obras de arte nos unen con esa distancia histórico temporal.

Esta distancia se hizo notablemente visible en las obras que integran el corpus, las cuales pertenecen al estilo artístico del realismo y recordando la concepción de Borges sobre la realidad, se tuvo que asentar si estas obras son copias del mundo, apariencias fidedignas o coincidiendo con el candidato al Nobel de literatura solamente simulacros. La respuesta se develó al hacer una definición del concepto; observar que una representación realista siempre tiene elementos de abstracción, es una selección de detalles; escogemos un extracto de la realidad y la dotamos con un cúmulo de características reconocibles por los otros. Luego se abordó el movimiento artístico, teniendo como punto de partida el siglo XIX, concluyendo que los artistas nunca plasman fidedignamente la realidad. Se hallan permeados de prejuicios, experiencias y filtros que configuran sus creaciones. Parafraseando a Gadamer: siempre proyectamos nuestra subjetividad. En cada acción, en cada creación e interpretación, esto recuerda a Heidegger, quien consideraba todo se funda en una estructura previa, en una mirada previa ante el objeto. Ninguna obra de arte, por más realista que se considere podrá capturar la realidad, el mundo es inasequible, heterogéneo y demasiado complejo; por eso la necesidad de realizar una síntesis que nos brinde la oportunidad de aglutinar significados y vivencias.

Las representaciones al tener esa cualidad de síntesis se transforman en testimonios, lo pudimos observar en el recorrido de los principales exponentes del realismo, quienes a mediados del siglo XIX, buscaban establecer un nexo entre sus creaciones y sus experiencias vividas. No idealizar (aunque esto puede ser cuestionable por la cuestión de la subjetividad) sino tratar de buscar el acercamiento con la cotidianidad, con esa realidad que muchas veces era ignorada por el arte. Esas obras son testimonios de problemáticas sociales; no la reproducen, hacen una representación de lo que ellos consideraban estaba afectando a la sociedad en ese momento y buscan con esa creación acercarse a los espectadores, que comprendieran lo que acontecía; se establece una relación entre forma y contenido: El uso de detalles precisos en su técnica era para concretar un mayor impacto del mensaje que integraba la obra. La observación minuciosa era crucial, en buscar aquellas manifestaciones que motivaran a realizar una pintura. Y aunque ellos ostentaban –como Gustave Courbet- que se despojaban de prejuicios y representaban la realidad tal cual; sin matices morales, políticos, etc. Esto es refutable, debido a que como



hemos visto, siempre hay una proyección de categorías; una pre-configuración, es decir una anticipación del artista; además de filtros que acompañan el proceso de creación; y que curiosamente, también se ven plasmados –de una forma u otra- al finalizar la obra. Por ejemplo: el material utilizado, el tiempo que se tardó en realizar, el tema seleccionado, dónde fue presentada; factores que se condicionan por la historia de vida del autor y las condiciones sociohistóricas vigentes.

Así pues, una representación podrá considerarse figurativa, pero esto en función de que contiene mayor cantidad de elementos reconocibles dentro de un código de interpretación determinado. En un cuadro realista podemos identificar rápidamente unidades visuales que nos sean familiares. Pero a fin de cuentas, todo lleva un elemento de abstracción y selección. Lo visible no existe en ninguna parte. No existe ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. Lo visible es un invento.<sup>585</sup>

Si se ha concluido que la realidad es inabordable, y que ningún estilo artístico la reproduce, sólo presenta estructuras comunes que son reconocibles acorde a un código colectivo de representación, entonces ¿Cómo puede considerarse si algo es erótico o no? Sobre todo en el ámbito artístico, donde las manifestaciones son diversas. El tercer apartado trabaja tal cuestión. En primer lugar, se estableció que no hay una generalidad sobre el concepto del erotismo, siempre se ve delimitado sociohistóricamente, en el caso de la presente investigación, se acota al marco occidental contemporáneo. Por eso la pertinencia de diferenciarlo con la pornografía y que no existieran confusiones, para eso se resaltó la cualidad simbólica del erotismo y el juicio de gusto que atraviesa a cada espectador, y lo hace clasificar y decidir que es erótico o no. La pornografía va más relacionada con un contenido, que integra un contexto y una experiencia individual. Ya profundizando en la cuestión artística, se hizo una breve descripción de las representaciones eróticas en el arte contemporáneo, y así el lector de esta tesis se familiarice más con lo que verá en el cuarto capítulo.

Representar el erotismo es una cuestión compleja, ya que no hay un concepto universal del mismo, se entra al terreno de lo simbólico, está fuera del ámbito descriptivo; hay una re-descripción –con base en los referentes de cada autor-, una obra erótica apela más allá

---

<sup>585</sup> John Berger (2007) *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona. p. 7.

de una experiencia común, es una vivencia extraordinaria que no se puede interpretar literalmente. No es reductible a una condición empírica. Para adentrarnos en esa representación y empaparnos de su significado –el cual es inagotable y con diversas acepciones- tenemos que observar la tradición a la que pertenece (obra y autor), además de nuestro horizonte de pensamiento, que invariablemente afectará la manera en que la veamos e interpretemos.

En el caso de esta tesis, el erotismo se visualiza desde la perspectiva contemporánea occidental, la cual es una cultura en continua metamorfosis, donde lo individual prepondera sobre lo colectivo. El erotismo actualmente es un fenómeno en singular, donde podemos erotizarnos de forma virtual, sin salir de nuestros hogares, sin interactuar en concreto con otro. Además que hay una comercialización masiva del sexo; utilizándolo como herramienta comercial y propagandística. Esta concepción afectan directamente las representaciones eróticas, desde fines del siglo XIX, todo el siglo veinte y hasta hoy en día el erotismo ha tenido cambios determinantes, que fueron causados por todos los acontecimientos políticos, ideológicos, filosóficos, económicos y científicos. Por ejemplo las dos guerras mundiales; transformaron la visión de los artistas, los cuales crearon obras que reflejaban la decadencia social e insertaron al erotismo en ese mismo tenor: los personajes que enmarcaban esas representaciones ya no eran ninfas o ensoñaciones; sino prostitutas, minusválidos, seres comunes y corrientes en escenas cotidianas o en actos antes impronunciados como masturbaciones, sexo colectivo, sadomasoquismo, etc.

Esas obras eróticas –al igual que las del realismo del siglo XIX- son testimonios sociales, reflejan las condiciones y visión de mundo vigentes. El erotismo del expresionismo alemán era crudo: daba a conocer los excesos de la sociedad, su doble moral y la manera en que el crecimiento urbano afectaba el comportamiento de los individuos. Las mujeres salen de sus hogares y entran con mayor fuerza a los campos laborales, incluidos los centros nocturnos. El pop art, nos evidencia el cambio social que aparecía a fines de la década de los cincuenta e inicio de los sesenta: la revolución sexual, la cultura de masas y sus iconos que emergían como lo eran las celebridades del espectáculo, el posicionamiento de la publicidad y sus productos. Apostaba por una técnica que ahorrara al espectador el esfuerzo de interpretación que se requería en otras corrientes como el expresionismo abstracto o el surrealismo. Aquí la mayor parte de los elementos son

comunes y corrientes, fácilmente detectables. Su erotismo no buscaba ser elaborado, rompía con tabúes y representaba cosas vulgares y populares. Además de darle ese toque de consumo que ya comenzaba a caracterizar a la sociedad.

Con base en estas formulaciones, el erotismo se formula individual y colectivamente, aparece en los dos imaginarios: dentro de nuestra mente con base en lo que la sociedad produce y considera. Su contenido y estructura abarca una compleja red de códigos establecidos a partir de estas dos esferas, nuestra experiencia de vida no se separa de la experiencia común, se van enriqueciendo mutuamente.

Hablar de arte erótico es referirse a un complejo aparato que involucra diversas dimensiones: biológica, psicológica, política, ética y por supuesto, estética. La interacción entre todas ellas elabora lo que se reconoce como erótico en determinado momento. Esto explica por qué las expresiones del erotismo comprenden un amplio rango y no pueden encasillarse a un solo parámetro.

Mencionándolo de manera breve, los motivos más recurrentes en la representación erótica contemporánea siguen siendo la mujer y los desnudos. Pero poco a poco la figura masculina ha ido ganando terreno y se va deslindando de su relación de significado con homosexualidad o pornografía. La publicidad, la moda y las nuevas tecnologías –como la animación digital y los videojuegos- han permitido que los varones tengan nuevos espacios dentro del erotismo. Ya que se tocó este punto de las nuevas tecnologías es bueno recordar la manera en que la fotografía revolucionó el arte: si ya existía un dispositivo que retrataba la realidad, se daba la libertad de experimentar y crear nuevas formas de representación. Las vanguardias artísticas dan fe de ello; y en el erotismo sucedió algo similar; la tecnología acompaña la manera de expresión: ahora fotografías, montajes, videos, instalaciones, etc., permiten que los espectadores tengan innumerables formas de experimentar lo erótico.

Para finalizar, y como aplicación de toda la teoría descrita tanto en este capítulo como en los anteriores: sobre todo en lo referente a cuestiones como la visión de mundo, estructura previa de comprensión, historicidad y fusión de horizontes; se hizo una descripción del universo simbólico de cada autor del corpus: Balthus, Freud y Yuskavage. Sin pretender algo meramente biográfico; se profundiza en sus influencias artísticas, en experiencias que los hayan marcado, o personas que determinaron el rumbo de su

profesión. Todo se liga con la producción de sus obras. En esas fuentes de inspiración, que de manera consciente o inconsciente, marcaron sus creaciones y forma de concebir la realidad. No podemos sustraernos a nuestra historia de vida, a ese cúmulo de vivencias que siempre proyectamos en lo que pensamos, hacemos e interpretamos.

La lectura de cada autor nos comprueba la importancia que tiene nuestro conjunto referencial para la vida diaria, sin ése bagaje, sencillamente no podríamos concebir la realidad ni interactuar. Cada uno de los pintores descritos hace testimonios en sus obras de las experiencias físicas y emocionales que los rodearon. Tener estos conocimientos sobre ellos, nos brinda una guía y plataforma de comprensión de su producción artística, la cual se verá enriquecida con las categorías de pensamiento personales.

Aunque esto se abordará en el siguiente capítulo, se adelantan algunos hallazgos: La obra de Balthus tiene relación con el ámbito literario. El erotismo que maneja al inicio escandalizador, luego lo introduce en una metáfora personal de su visión de mundo. En otras palabras, se desentiende de producir intencionalmente algo erótico y le deja al espectador tal interpretación. Pero es inevitable relacionar sus cuadros con valores eróticos y/o sugestivos. Hay muchos símbolos encerrados en sus pinturas: desde personajes de su vida, hasta animales que son entrañables para el autor y con los que se identifica a plenitud. Su técnica es una fusión de tradiciones: con referentes clásicos como el Quattrocento pero aplicados a su presente. Su enorme espiritualidad hace que conciba a la pintura como una epifanía, como algo sagrado que acompaña al artista, y le permite penetrar en el misterio del mundo. Aunque de estilo realista, la obra de Balthus es enigmática y extremadamente simbólica.

Lucian Freud da un giro a lo figurativo, maneja una técnica extremadamente detallada, en particular de la anatomía. Sienta bases para lo que hoy es el hiperrealismo, hace un profundo estudio del cuerpo humano, siento entonces lo realista su medio idóneo de expresión. Él plasma algo que es posible, que conoce; por eso considera su obra como autobiográfica, una historia de vida. Es un testimonio franco personal. Su erotismo también avoca a la interpretación del espectador. Tiende a crear atmósferas inquietantes, donde el público se interna en la intimidad y reposo de un personaje, como si fuera un acto de voyerismo. El desnudo no lo justifica como erótico, sino como un recurso de exploración anatómico.

Por último, Lisa Yuskavage tiene una producción que se modifica y crece, ya que es la única integrante del corpus que sigue con vida. Las experiencias que ha tenido desde que nació son referentes dentro de sus lienzos: su educación católica, su rebeldía de juventud, etc. Reafirma de nueva cuenta el papel testimonial de la pintura, ya que considera a este oficio como una catarsis, donde puede plasmar y hacer aquello que en la vida cotidiana le sería prohibido o señalado. Lo erótico no está velado, lo expone sin reservas, pero también considera que el espectador es la pieza fundamental para concretar el significado, el público activa el cuadro, lo inserta en posibilidades infinitas de interpretación, donde cada persona descubre elementos, que la artista tal vez no había considerado. Ella lo toma como si fuera un cadáver exquisito que se va conformando en cada lectura. Se inspira en la situación actual: la sociedad de consumo, pornografía y publicidad. Es una artista figurativa, pero su técnica también es una hibridación entre lo clásico y lo moderno: fusiona recursos renacentistas con elementos como el cómic. A pesar de que reconocemos lo que hay en sus óleos, nos adentra en un mundo de ficción que vamos tomando como nuestro.

Es así que termina este viaje a través del tiempo y la historia, su extensión responde al objetivo de pretender ser una guía que permita al lector conocer sobre el horizonte de pensamiento y tradición que atañe al corpus, el cual se analizará en el siguiente y último capítulo.

## Fuentes

---

### BIBLIOGRÁFICAS

- ALCINA Franch José (2004) *Arte y antropología*. Alianza Editorial. Madrid. 302 pp.
- ARCAN Bernard (1993) *Antropología de la pornografía*. Nueva visión. Argentina. 267 pp.
- ARIAS Anglés Enrique (1996) *Del realismo al modernismo*. Historia Universal de la Pintura. Tomo 6. Espasa. Madrid.
- BALTHUS, Stanislas Klossowski De Rola, Antoinette de Watteville (2001) *Correspondance Amoureuse Avec Antoinette De Watteville, 1928-1937*. Buchet-Chastel. Francia. 493 pp.
- BARBA Andrés y Montes Javier (2007) *La ceremonia del porno*. Anagrama. Barcelona.
- BARTHES Roland (1982) *La cámara lúcida*. Gustavo Gili. Barcelona. 207 pp.
- BARTHES Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona. 357 pp.
- BATAILLE Georges (1979) *El erotismo*. Tusquets. México. 289 pp.
- BAUDRILLARD Jean (2005). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI. México. 263 pp.

- BAYNES Ken (1976) *Arte y sociedad*. Blume. Barcelona.
- BERGER John (2007) *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona.
- CALVO Serraller Francisco (2008) *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Fundación Cultural Mapfre Vida. España.
- CAMPBELL Joseph (2005) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- CASSIRER Ernst (2009) *Antropología filosófica*. FCE. México. 335 pp.
- CHRISTIAN Gabriel (1973) *La sexualidad en el siglo XX*. Editorial Posada. México. 159 pp.
- COOMARASWAMY A.K. (1983) *Sobre la doctrina tradicional del arte. Ediciones de la Tradición Unánime*. Barcelona. 54 pp.
- DALLAL Alberto. *Arte, sexo y revolución tecnológica: Los dos filos de la navaja erótica y pornográfica en la actual cultura del cuerpo*, en *Miradas disidentes: Géneros y sexo en la historia del arte*. XXIX Coloquio internacional de historia del arte (2007) Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. p. 375.
- DELACAMPAGNE Christian (2004) *Balthus*. Ediciones Polígrafa. Madrid.
- DILTHEY Wilhelm (1949) *Introducción a las ciencias del espíritu*. FCE. México.
- DILTHEY Wilhelm (1978) *El mundo histórico*. FCE. México. 430 pp.
- DILTHEY Wilhelm (1978) *Psicología y teoría del conocimiento*. FCE. México. 419 pp.
- FARGA María del Rosario (2008) *Historia del arte*. Pearson. México
- FEBBRARO Flavio (2011) *How to read erotic art*. Ludion. United Kingdom.
- FIGUEROBA Figueroba Antonio y Fernández Madrid María Teresa (1996) *Historia del arte 2*. Mc Graw Hill. España.
- FRANCASTEL Pierre (1988) *La realidad figurativa*. Paidós. España.
- FREUD Lucian (1987) *The artist's eye: Lucian Freud*. The National Gallery. Londres.
- GADAMER Hans G. (1977). *Verdad y método*. Tomo 1. Sígueme. Salamanca. 687 pp.
- GALLEGO Julián (1971) *Pintura contemporánea*. Salvat. España.
- GEERTZ Clifford (2005). *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona. 387 pp.
- GOMBRICH E. H. (2011) *La historia del arte*. 16 edición. Phaidon. China.
- GONZÁLEZ A. Jorge -coordinador- (2007). *Cultura del conocimiento en Cibercultur@ e iniciación en la investigación*. México, CONACULTA-UNAM/CEIICH, Instituto Mexiquense de Cultura. pp. 35-91
- GONZÁLEZ Valerio María Antonia (2005). *El arte develado*. Herder. México. 120 pp.
- GOULD Claudia (2001) *Lisa Yuskavage*. Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania. Philadelphia
- GUBERN Román (2005) *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama. Barcelona.
- GUBERN Román (2005) *Patologías de la imagen*. Anagrama. Barcelona.
- GUILBAUT Serge (2009) *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Akal. Madrid.
- HEIDEGGER Martin (1997). *Arte y poesía*. FCE. México. 148 pp.
- HOWGATE Sarah (2012) *Lucian Freud. Portraits*. Yale University Press. Italy.
- HURD Pippa (2006) *Iconos del arte erótico*. Electa. Barcelona.
- JAEGER Anne-Celine (2007) *Creadores de imágenes*. Oceano. China. 272 pp.
- JENKINS Tamara (2004) *Lisa Yuskavage: Small paintings, 1993-2004*. Harry N. Abrams. Italia.
- JUANES Jorge (2004) *Kandinsky/Bacon (pintura del espíritu/pintura de la carne)*. Itaca. México
- KANT Emmanuel (2009) *Crítica de la razón pura*. FCE. México. 734 pp.
- KANT Emmanuel (1977) *Crítica del juicio*. Espasa Calpe. Madrid
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar (2001) *Mémoires de Balthus*. Éditions du Rocher. París.
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario de la pintura*. Entrevista con Francoise Jaunin. Traductora: Constanza Bauzá. Ed. Las Cuarenta. Buenos Aires.
- LAYTON Robert (1991) *The anthropology of art*. 2nd Edition. Cambridge University Press. United Kingdom. 258 pp.
- LEACH Edmund (1978) *Cultura y comunicación*. Siglo XXI. España.
- LIPOVETSKY Gilles (2010) *La era del vacío*. Anagrama. Barcelona. 220 pp.
- LO DUCA Joseph-Marie (1970) *Historia del erotismo*. Siglo XX. Buenos Aires.
- LUST Erika (2010) *La Biblia erótica de Europa*. Ilus Books. Eslovenia.

- MIBELBECK Renhold (2001) *La fotografía del siglo XX*. Taschen. Italia.
- NÉRET Gilles (2003) Balthus. El rey de los gatos. Taschen. Alemania. 96 pp.
- OGIEN Ruwen (2005) *Pensar la pornografía*. Paidós. Barcelona.
- OLEA Oscar (1979) *Estructura del arte contemporáneo*. UNAM. México.
- OSTRANDER Tobias (2006) *Lisa Yuskavage*. Conaculta. Fundación Olga y Rufino Tamayo. México.
- PAZ Octavio (2007) *La llama doble. Amor y erotismo*. Planeta. México.
- PEIRCE Charles Sanders (2012) *Obra filosófica reunida*. Tomo 2. Editores. Nathan Houser, Christian Kloesel. México FCE.
- PIERRAKOS John C. (2008) *Eros, amor y sexualidad*. Neo Person. Madrid.
- RABELAIS Francois (2011) *Gargantua y Pantagruel*. El acantilado. Barcelona. 1520 pp.
- RABELAIS Francois (2011) *Gargantua y Pantagruel*. El acantilado. Barcelona. 1520 pp.
- REWALD Sabine (1984) Balthus. The Metropolitan Museum of Art. New York. 176 pp.
- RICOEUR Paul (1995). *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. México. 112 pp.
- RICOEUR Paul (1997) *Autobiografía intelectual*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- RICOEUR Paul (1999). *Historia y Narratividad*. Paidós. Barcelona. 230 pp.
- RICOEUR Paul (2000) *Tiempo y Narración I*. Siglo XXI. México. 371 pp.
- RICOEUR Paul (2008) *Conflicto de las interpretaciones*. FCE. Argentina.
- RODRÍGUEZ Prampolini Ida (1964) *El arte contemporáneo*. Pormaca. México.
- SASTRE Alfonso (1974) *Anatomía del realismo*. Seix Barral. Barcelona.
- SCHAPIRO Meyer (1962) *Estilo en Antropología actual*. Libros básicos. Buenos Aires. 72 pp.
- SMEE Sebastian (2011) *Lucian Freud*. Taschen. China.
- STREMMEL Kerstin (2008) *Realismo*. Taschen. Alemania.
- Vassily Kandinsky (1979) *De lo espiritual en el arte*. Premiá editora. México. 132 pp.
- WALTERS Margaret (1978) *The nude male*. Penguin Books. United Kingdom.
- WORRINGER Wilhelm (1953) *Abstracción y naturaleza*. FCE. México
- ZUFFI Stefano (2001) *Arte y erotismo*. Electa. Milán.

## WEB

- s/a. (2008) *Técnica Cinematográfica. Star Wars y Joseph Campbell*. En <http://tecnicacinematografica.blogspot.mx/2008/09/star-wars-y-joseph-campbell-el-hroe-con.html> Consultado Abril 2012.
- s/a. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/proudhon.htm> Consultado Abril 2012.
- s/a. *Definición esfumado*. <http://arte.about.com/od/Diccionario-De-Arte/g/Esfumato.htm>. Consultado Abril 2013
- s/a. *Lucian Freud (1922-2011)*. British Council. En <http://visualarts.britishcouncil.org/collection/artist/5/17721>. Consultado Abril 2013
- s/a. *Biografía de Lucian Freud* en: [www.publispain.com/biografias/biografias/Lucian\\_Freud.htm](http://www.publispain.com/biografias/biografias/Lucian_Freud.htm). Consultado Abril 2013.
- BUI Phong en *Inconversation. Lisa Yuskavage with Phong Bui*. The Brooklyn Rail. Marzo 2009. En <http://www.brooklynrail.org/2009/03/art/in-conversation-lisa-yuskavage-with-phong-bui>. Consultado Abril 2013
- DE LA TORRE Mónica en *The Artist's voice*. Otoño 2011, Bomb Magazine. No.117. Estados Unidos. Visto en: <http://bombsite.com/issues/117/articles/5992>. Consultado Abril 2013.
- HEIDEGGER Martín (1951) *Construir, habitar, pensar*. Trad. Eustaquio Barjau. Consultado en: <http://www.artnovela.com.ar/>. Abril 2012.
- HELLER Sabine en *Purple Interview*. Purple Fashion Magazine. 2012. No.17. En <http://www.purple.fr/magazine/s-s-2012-issue-17/article/205>. Consultado Abril 2013.
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar citado por Carlos Yusti en Balthus, pintor de lolitas a plena luz, <http://www.enfocarte.com/1.9/articulo.html>. Consultado Septiembre 2012.
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar. Entrevista radiofónica, en Radiodiffusion “*einture Fraïche*” transmitida en Mayo de 2001. Desgrabación y traducción: Cristina Rivas y Fátima Alemán. Consultado en <http://www.posdatas.com.ar/balthus.html>. Consultado Septiembre 2012.

- KLOSSOWSKI de Rola Stanislas, entrevista realizada por Ralf Krämer para Planet Interview. 27 de Octubre 2007. En <http://planet-interview.de/stanislas-klossowski-de-rola-23102007.html>. Consultado Octubre 2012.
- MOLINA Foix Vicente. *Las menores de Balthus*. Edición electrónica Diario El País. España. 20 de Febrero 2001. En [http://elpais.com/diario/2001/02/20/espectaculos/982623605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/02/20/espectaculos/982623605_850215.html). Consultado Octubre 2012.
- MURG Stephanie en *Always Misbehaving: Behind Painter Lisa Yuskavage's "Kinky Sfumatos"*. BlouinArtInfo Edición Internacional en línea. Septiembre 2011. En <http://www.blouinartinfo.com/news/story/38741/always-misbehaving-behind-painter-lisa-yuskavages-kinky-sfumatos>. Consultado Abril 2013.
- SAVINIO (2011) *Lucian Freud. El animal desnudo*, en: <http://www.aryse.org/lucian-freud-el-animal-desnudo/> Consultado Abril 2013.
- STEINER Rudolf. *La antroposofía* en <http://www.casasteiner.com.ar/antroposofia.htm>. Consultado Septiembre 2012.
- WHITEHEAD Jayson en *What kind of thing am I looking at?*. Gadfly Online. Abril 1998. En <http://www.gadflyonline.com/archive/April98/archive-yuskavage.html>. Consultado Abril 2013.

### HEMEROGRÁFICAS

- AMADOR Bech Julio (2008) *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación* en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. FCPyS. UNAM. México. Año L. No. 203. Mayo-Agosto 2008. Pp. 13-52.
- COLINA de la José (2012) *Buñuel y la aventura surrealista/I*. Diario Milenio. Año 13. Num. 4573. Domingo 8 de Julio de 2012. p.30
- ENRIQUEZ Muñoz Francisco (2012) *El desnudo atemporal* en Bicaa'lu. Año IX. No. 21. ASECON. México. pp.34-36.
- HERNÁNDEZ Díaz María de Lourdes (2013) *El sexo en la antigüedad* en Bicaa'luu. Año XI. No.33. Febrero 2013. ASECON. México. pp.11-13.
- MOLINA Mauricio (2008) *Balthus cumple cien años*. No. 49. Revista de la Universidad de México. UNAM. México. pp. 108-109.
- ROSADO Juan Antonio (2012) *Dulzuras de eros en el jardín cultural* en Bicaa'lu. Año IX. No. 21. ASECON. México. p. 8.

### FUENTES VIVAS

- BOTERO Fernando (2012). *Exposición Fernando Botero: una celebración*. Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. Sala Abu Ghraib.
- DALLAL Alberto. Sesión de tutoría con. 17 de Febrero de 2012. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. Ciudad Universitaria.

### TESIS

- AGUILAR Campos Citlaly (2009). *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de Sexo)*. Tesis Maestría (Maestría en Comunicación). UNAM-FCPyS. 275 pp.



# Capítulo 4

## Estudio hermenéutico: Balthus, Freud y Yuskavage

---

Crear: Significa expulsar algo afuera de nosotros, vaciarnos algo, empobrecernos algo, y hacernos más amantes. Toda creación es manifestación.

**Friedrich Nietzsche**

Es momento de pasar al análisis de las pinturas seleccionadas de cada autor que conforma el corpus: Balthasar Klossowski de Rola (Balthus), Lucian Freud y Lisa Yuskavage. Con esto se pretende aplicar lo expuesto en los tres capítulos anteriores, en específico, observar cómo la obra de arte es una representación compleja, es decir, una estructura conformada de una serie de niveles de significado que se acota a una tradición específica. Por lo tanto, las funciones testimonial y comunicativa de cada obra elegida son primordiales en el desarrollo del presente capítulo.

Para tales fines se echará mano del diseño metodológico mencionado en el primer capítulo, aquel que se basa en la triple mimesis de Paul Ricoeur y la propuesta metodológica de Julio Amador Bech. Las categorías a utilizar son las que se han ido recogiendo a través de los capítulos previos.

La primera parte de este último episodio de la tesis consiste en hacer una exposición de los motivos que orillaron a escoger a esos tres artistas. Realizar una comparación entre ellos, con base en puntos primordiales que se extraen de la reconstrucción realizada en el anterior bloque: lo que para ellos es la pintura, su técnica, sus influencias y concepto de erotismo. Descubrir aquellos puntos de convergencia, en otras palabras, las analogías que pudieran tener, y que influyeron en la creación de sus obras.

Hacer esta justificación de los autores resulta primordial, ya que se aborda la representación erótica desde tres vías distintas. El mundo que acompaña a cada uno de ellos no es el mismo, y por lo tanto su concepción del erotismo difiere, y en el transcurso del análisis será muy enriquecedor y gratificante observarlas discrepancias o afinidades que pudieran tener. Se tratará de establecer el hilo conductor que los une, no concebirlos

como piezas aisladas, sino al contrario, resaltar que hay una cierta correlación en esa tríada de artistas.

En la segunda parte del capítulo se describirá detalladamente la propuesta hermenéutica, y cómo se aplicará al corpus. Se describirá como está integrada: sus categorías y unidades de análisis. Se busca que el lector se familiarice con la herramienta a utilizar, y comprenda de una manera más adecuada la aplicación hermenéutica del diseño realizado a lo largo de la investigación. Se dará una breve descripción del corpus, sobre todo en las razones sobre su selección: ¿Por qué esos cuadros y no otros?

El capítulo se cierra con el análisis de tres obras, una por cada autor. Se comenzará cronológicamente, esto es primero Balthus, después Freud y se finaliza con Yuskavage. La morfología del análisis va acorde a lo descrito en el anterior apartado: Es un modelo hermenéutico que tiene como objetivo la comprensión de esa pintura; a partir de los intereses específicos de la investigación. No se busca una universalidad en los hallazgos, se trata solamente una perspectiva construida con las bases que se han manejado a lo largo de este trabajo.

Cuando se llegue al término del capítulo, el lector podrá tener un marco de comprensión más amplio, que abarca un abanico de enfoques: la reinterpretación de esas obras de arte que ha enriquecido sus capas de significado; esto es, una nueva lectura fundamentada y organizada gracias a los apoyos teóricos y metodológicos utilizados. Distinguir la obra como testimonio, tanto de su autor, como de ella misma y a su vez de esas tradiciones que acompañan a ambos elementos. Por lo que está implicado todo un profundo proceso de comunicación, la obra no es un objeto pasivo, es un ente vivo que se modifica y alimenta continuamente.

Es pertinente cerrar esta introducción con la concepción que se tiene de la hermenéutica<sup>586</sup>, la cual se considera una actividad humana fundamental, tiene un

---

<sup>586</sup> Se toma la hermenéutica desde la perspectiva instaurativa y de convergencia que establece Gilbert Durand (Vid. (2007) *La imaginación simbólica*. Op.cit. pp.68-123) donde autores como Cassirer, Bachelard, y Ricoeur confluyen; teniendo como punto en común, el considerar a la hermenéutica como un rasgo intrínseco del ser humano, necesario para existir y relacionarse con el mundo, es la base de la comprensión. A su vez, se toman las líneas de pensamiento de autores como Dilthey, Heidegger y Gadamer para ajustar el concepto hermenéutico de la investigación. Recalcando que la hermenéutica es una guía heurística de comprensión, una actividad humana

carácter ontológico. Es decir, no podemos existir sin interpretar. El mundo no es asequible ni transparente, los humanos requerimos de mediaciones, de formas que nos permitan acercarnos y relacionarnos con la realidad, que nos faciliten la comprensión, y por ende la adquisición de conocimiento. Así pues, la acción hermenéutica no es de índole exclusivamente científica o para fines académicos, es algo con lo que convivimos y somos.

La hermenéutica nos ayuda a entender nuestro ser en el mundo, nuestro “estar ahí”, en otras palabras, nuestra condición temporal e histórica. Al estar interpretando, hacemos una reconstrucción de aquello que nos es ajeno, y a su vez renovamos nuestros referentes. Ya lo decía Nietzsche cuando hace una crítica al positivismo: “no hay exactamente hechos, sino sólo interpretaciones”<sup>587</sup>

Hacer un análisis hermenéutico abre posibilidades y no generalidades, esto es, no se hablarán de postulados absolutos, las obras del corpus siempre estarán abiertas a nuevas interpretaciones. Lo que se pretende elaborar es un ejercicio donde se muestre cómo se crea una fusión de horizontes al interpretar esas representaciones. En otras palabras, se abre un acto comunicativo cuando la obra tiene frente de sí a un espectador o intérprete, que en este caso será su servidora. En este acto comunicativo, lo que ocurre es una familiarización con la otredad.

La hermenéutica es una experiencia viva, orientada al entendimiento, y atravesada de forma invariable por el factor sociohistórico, del cual no podemos huir, está con nosotros desde que nacemos. Nuestra vida está orientada desde una perspectiva histórica, establece nuestra postura en el mundo; y estamos de lleno en esa cadena de tradiciones; aunque formen parte del pasado; sobre todo al investigar un fenómeno; no se puede analizar desde afuera. En todo el capítulo se penetrará en las obras de arte seleccionadas, a través de sus capas evidentes y así intentar llegar a las más profundas. Ricoeur observa de esta manera el discurso, que considera se integra de planos distintos, hay una multiplicidad de niveles que encierran significado. Es el nudo semántico de toda

---

fundamental para convivir y entender la realidad. Así que el meollo hermenéutico se relaciona con la fenomenología, en particular, con la experiencia, que es la conexión del individuo con el mundo.

<sup>587</sup> Friedrich Nietzsche (2008) *Fragmentos Póstumos*. Abada Editores. Madrid. 7 [60]. p. 170

hermenéutica: Descifrar el significado oculto en el significado aparente; enfrentarse a la polisemia de una representación.

Y esta es la actitud con la que se entra al presente análisis, consciente de los límites que se tienen, pero con la disposición de enriquecer las interpretaciones de las obras de arte seleccionadas. En otras palabras, contribuir con una aportación a la historia y significado de tales representaciones.

## **4.1. Motivos y coincidencias**

---

El pasado capítulo se cerró con la reconstrucción del universo simbólico de tres artistas: el francés Balthasar Klossowski de Rola (mejor conocido como Balthus), el inglés Lucian Freud y la norteamericana Lisa Yuskavage. Ellos son los creadores de las obras que integran el análisis de la presente investigación. ¿Pero por qué escoger a estos pintores sobre de otros? ¿Cuáles son las características –si es que las hay- que comparten? Y ¿Cuál es su aportación a los objetivos de esta tesis?

Las respuestas a estos cuestionamientos vienen de la mano con las ideas centrales que se han ido desarrollando en los capítulos previos: El concepto de representación sobre el de reproducción, el símbolo como mediación con la realidad, la visión de mundo que nos antecede y predispone la manera en que nos relacionamos con el entorno, la obra de arte como un testimonio y con un papel comunicativo fundamental, el estilo del realismo a partir de mediados del siglo XIX y la noción del erotismo occidental contemporáneo en la pintura.

Se empezará diciendo que los tres autores encajan en la delimitación realizada sobre la historia del arte: el rubro occidental contemporáneo, su producción está orientada en el mismo estilo artístico: realismo. Son completamente figurativos y esto ayuda a profundizar en la cuestión de que las representaciones por más fidedignas que sean no reproducen la realidad, sino que es una interpretación de la misma, donde convergen innumerables factores que complejizan el hecho creativo, se va más allá de un mero retrato o semejanza con lo que se pinta: Lucian Freud se considera sienta bases del hiperrealismo actual, su técnica perfeccionista sobre los detalles anatómicos es admirable; al acercarse

uno tiene la impresión de percibir los movimientos del cuerpo: como la respiración, el flujo de la sangre bajo la piel, etc., pero aun así no se puede hablar de una fehaciente reproducción, sus cuadros encierran selección, abstracción y su visión particular de la realidad.

Una de las razones con mayor peso para que se hayan elegido es que todos ellos manejan una fuerte carga erótica: hay una gran recurrencia al motivo del desnudo, escenas perturbadoras y con insinuaciones sexuales; ya sea intencional o no el manejo de estos referentes. Se trata de tres vías diferentes para acceder a un mismo tema: el erotismo. Observar dentro del análisis la configuración que hacen del mismo será sumamente interesante, cabe recordar que para fines de la investigación se considera al erotismo con un intercambio simbólico, y es ahí donde radicará su variabilidad, ¿De qué forma cada artista lo construye y representa? La investigadora mexicana de arte moderno y contemporáneo, Ingrid Suckaer, completa bien esta inquietud sobre el mecanismo de edificación erótica de los autores, al aseverar que “el erotismo es un sofisticado mecanismo que se origina en la conciencia, de donde surgen la creatividad, el deseo y la manera como aquélla se relaciona con todo lo que rodea a la persona”<sup>588</sup>. Realizar una representación erótica –o de cualquier índole- es un acto individual que se basa en el entramado colectivo de significados y acciones.

La gran connotación simbólica que despliegan dentro de sus composiciones es otro de los factores cruciales de selección. Es ingenuo pensar que lo que podemos mirar a primera vista en esas pinturas es todo el significado que pueden aportar: Es una experiencia profunda donde nosotros como espectadores quedamos atrapados en ese mundo que está ante nuestros ojos. No hay una experiencia mejor que otra, no importa nuestro rol o condición, lo que se produce es un diálogo, una interacción entre la obra de arte y nosotros. Se despliega un mecanismo inmediato de interpretación; ir de lo aparente hacia lo oculto. Una proyección automática de categorías y referentes, tratando de identificar y comprender esa otredad.

Esta clase de obras revolucionan la representación convencional de las cosas, no está expuesto todo en un primer orden, sino que hay que hacer una reflexión más laboriosa en la que se necesita llegar a todos los niveles que tiene la imagen desde el signo, el sistema

---

<sup>588</sup> Ingrid Suckaer (2011) *Erotismo de primera mano*. Ed. Praxis. México. p. 12.

de signos hasta llegar al símbolo y verlo como un ciclo en constante relación: “Toda copia tiene un potencial sígnico, todo signo tiene un potencial simbólico. Todo signo es una copia que amplió sus sentidos, todo símbolo es un signo que desbordó sus sentidos establecidos, y se abre a todos los sentidos posibles. Así, cada momento implica un enriquecimiento y supone el anterior”<sup>589</sup>.

Todas las imágenes del corpus son poéticas<sup>590</sup> al tener una construcción de sentido, un trabajo simbólico con la realidad, es por eso que se les considera autónomas en cuanto que crean su propia realidad, su visión de mundo. Hay un incremento de significado, comunican más de lo que se expone a primera vista<sup>591</sup>.

Estas imágenes son proposiciones ópticas al desplegar un convite de mundo, un enunciado de la realidad. Ricoeur<sup>592</sup> afirma esto al decir que en el discurso poético hay la creación de nuevo sentido, constituido por el poder de los impulsos que persiguen nuestras fantasías, el de las formas imaginarias que encienden la imaginación y se orientan hacia la naturaleza simbólica.

A grandes rasgos, esta es una síntesis de lo que estos artistas aportan a la investigación:

Balthus<sup>593</sup> (París, 1908 - Rossiniere, 2001) Seudónimo de Balthasar Klossowski de Rola, pintor francés de origen polaco; de estilo figurativo, se mantuvo siempre al margen de los movimientos de su tiempo, como un auténtico independiente, aunque su obra se relaciona con el surrealismo, Balthus desmintió siempre esta conexión, puesto que él no coincidía con el pensamiento surrealista, al que definía como algo artificial o simulado, muy lejos de lo que él consideraba el objetivo de la pintura: “Todo es tan ficticio, tan elaborado, y falta el contrapeso que provoca la pintura y te sitúa, de repente en la verdadera vida, subterránea y secreta, y viva, muy viva [...] Lo surreal no está tan lejos de lo real, no es más que un frágil paso [...] y lo que debe hacer la pintura es transcribir ese paso, ese

---

<sup>589</sup> Fernando Zamora Águila (2007). *Filosofía de la imagen*. Op.cit. p. 312

<sup>590</sup> Citlaly Aguilar Campos (2009). *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de Sexo)*. Op. Cit. pp. 63-79

<sup>591</sup> Vid. Paul Ricoeur (2001) *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad. Madrid. p. 13

<sup>592</sup> Paul Ricoeur (1995). *Teoría de la interpretación*. Op.cit. p.76

<sup>593</sup> s/a. *Balthus*. Biografías y vidas en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/balthus.htm>. Consultado Agosto 2013.

balancín”<sup>594</sup>. Para el francés el surrealismo no era más que un ejercicio, mientras que su obra se orientaba hacia lo espiritual y/o metafísico, considerándola una actitud, un descubrimiento profundo. Cabe añadir que sus cuadros tenían un toque de locura aristocrática. Una inclinación aleatoria sobre lo clásico. Había una luz erótica, inquieta, en sus cuadros. Tensado en un clasicismo autodidacta imprimió a su pintura un ritmo personal. Muchos de sus dibujos y cuadros están cargados de una tensión sensual algo insana, poseen una atmósfera misteriosa a pesar de que el tema en apariencia sea trivial<sup>595</sup>.

Lucian Freud, nieto de Sigmund Freud, (Berlín, 1922 - Londres, 2011) emigró a Inglaterra con su familia en 1933. Pintor, nacionalizado inglés, creador de obras precisas y realistas, famoso por su extraordinaria maestría en la representación de las figuras humanas, sobre todo los desnudos que pueden llegar a ser considerados como demasiado crudos. Aunque en su primera etapa experimentó dentro del surrealismo y el neorromanticismo encontró su estilo personal en obras de un realismo muy detallado. Sus últimas pinturas se caracterizan por una pincelada más expresiva y un mayor contraste de color<sup>596</sup>. La razón de pintar desnudos es porque le permiten "ver los instintos y deseos básicos" de la gente. De alguna manera Lucian Freud continúa la tradición inaugurada por su abuelo de descubrir en las personas lo que está más allá de lo visible<sup>597</sup>.

Lisa Yuskavage (Filadelfia, 1962 - ) pintora estadounidense contemporánea figurativa conocida por sus representaciones abiertamente sexuales que muestran en su mayoría desnudos femeninos. Sus pinturas son provocativas y toman sus fuentes de imágenes tanto históricas como actuales. Las poses de sus desnudos provienen de la cultura popular que la artista combina con la luz y la técnica pictórica inspirada por el barroco y los pintores modernos de Europa. Yuskavage está particularmente interesada en incomodar al espectador confrontándolo con sus obras compuestas por elementos extraños y características físicas exageradas. Su trabajo es continuamente desafiante y

---

<sup>594</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Edición de Alain Vircondelet. Traducción de Juan Vivanco. Lumen. Barcelona. pp. 83-84.

<sup>595</sup> Balthasar Klossowski de Rola, citado por Carlos Yusti en *Balthus, pintor de lolitas a plena luz*. Op.cit. Consultado Octubre 2013.

<sup>596</sup> s/a. *102 obras del autor: Lucian Freud*. En: <http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11264>. Consultado Agosto 2013.

<sup>597</sup> Adolfo Vásquez Rocca. *Lucian Freud; tras los pliegues de la carne*. En: <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/LucianFreud.pdf>. Consultado Agosto 2013.

busca una línea auto-reflexiva. Sus pinturas brillan por la riqueza de luz y color que realzan las extrañas y misteriosas características de las mujeres representadas. Hay sátira social en su trabajo, expone críticamente los vicios de la cultura como el consumismo<sup>598</sup>.

Cada uno de los pintores del corpus utiliza la cualidad simbólica del erotismo para conformar sus obras. Balthus maneja una sensualidad enigmática, sutil y misteriosa, que preanuncia o insinúa, pero no desata abiertamente el erotismo. No se puede entender a este artista sin la referencia literaria, es un hombre que siempre estuvo en contacto con los libros –su hermano mayor Pierre Klossowski, fue un fructífero escritor- tomándolos como una constante inspiración. Ejemplos son los poemas de Rainer Maria Rilke y Paul Éluard, la novela *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, y la obra de Georges Bataille, cuya hija Laurence, fue pareja de Balthus. En sus cuadros, Klossowski de Rola conjuga inocencia, encantadores personajes femeninos entre la pubertad y la adolescencia, transgresión sutil en la escena, y un misterio pleno de insinuaciones consustancial a la complejidad humana. Composiciones llenas de silencio y recato, recato en medio de la desnudez, casi sagrado, como el erotismo<sup>599</sup>.

Freud en cambio conforma su obra como una auto-búsqueda de conocimiento, toma referencias cotidianas como motor de su imaginación: vivencias personales, seres queridos, son los principales motivos de sus cuadros. Se puede considerar que emplea un erotismo descriptivo. Pero también es agresivo y mordaz, busca una veracidad en sus desnudos, no matizar, sino mostrarlos con todos sus pliegues, es hacer la obra expositiva pero al mismo tiempo, sugestiva, ya que sus pinturas remiten de primera instancia a la sexualidad, al aspecto animal del ser humano. Pasando por una sensualidad morbosa y escandalosa. El inglés intenta llegar más allá de lo visible, no pinta cuerpos bellos; ni rostros hermosos. No al menos en el sentido de la estética dictada por los cánones de la moda contemporánea. Más bien se trata de retratos perturbadores e inquietantes, que hacen pensar en el ser humano desprotegido, como un cúmulo de carne viva que se pliega. Freud describe con gran detenimiento todos los perfiles de la carne, se detiene en

---

<sup>598</sup> s/a. *Lisa Yuskavage*. En: [http://www.arteven.com/museo\\_tamayo\\_06\\_lisa\\_yuskavage.htm](http://www.arteven.com/museo_tamayo_06_lisa_yuskavage.htm). Consultado Agosto 2013.

<sup>599</sup> Lelia Driben (2001) *Balthus, el gran excéntrico*, En: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/balthus-el-gran-excentrico>. Consultado Agosto 2013.



los sofás o habitaciones que sirven como decorados decrepitos: “Quiere ver a la gente tan natural y física como si fueran animales: para que dejen caer sus fachadas protectoras, como él mismo las llama, y así poder sacar de ellas cosas que ni las personas sospechan que tenían dentro”<sup>600</sup>.

La última representante del corpus es Lisa Yuskavage, que como la única mujer es muy atrayente conocer su perspectiva del erotismo, sus pinturas van más allá de lo contemplado, parecido a lo que el pintor René Magritte pensaba sobre la obra de arte: donde hay que liberar el pensamiento. La base creativa que tiene es el juego imaginativo, la catarsis que se puede realizar al pintar, y sobre todo la plataforma de valores de la sociedad contemporánea. Su doble moral e hipocresía, y el aparato de instituciones que moldean al individuo en sus acciones, como lo es la religión. Muestra el desnudo femenino de manera explícita y sin recato. Es un erotismo latente, subversivo y con toques lúdicos. Sus obras revelan un placer que se distingue por atacar el gusto de la clase media, especialmente en lo relacionado con el decoro y las buenas costumbres. Busca una confrontación entre el pudor y la sensualidad. Su técnica no es tan realista como la de Balthus o Freud, hay una excesiva voluptuosidad en las curvas de los senos, caderas, nariz y glúteos, hay referencia al cómic. Las poses de muchas obras se inspiran en revistas como *Playboy* y *Penthouse*. Es una artista interesada en incomodar al espectador enfrentándolo con su obra abiertamente sexual de composición extraña y exagerada<sup>601</sup>.

Los tres pintores son parte de la era contemporánea: La cultura occidental se observa en continua transformación y esto acarrea como consecuencia, un reacomodo de todas las estructuras sociales. Hay crisis recurrente en varias esferas, como la económica, la política. El rubro espiritual no queda exento de esta decadencia, hay una búsqueda frenética de modelos que llenen el vacío que comienzan a experimentar los seres humanos en su vida diaria.

El arte es uno de estos modelos que adopta la sociedad para alimentar su espíritu; o en otras palabras, una actividad social en pos de la espiritualidad. Las obras se han tornado voceros de esta vorágine contemporánea, estilos como el animé, el graffiti o la ilustración

---

<sup>600</sup> Adolfo Vásquez Rocca. *Lucian Freud; tras los pliegues de la carne*. Op.cit.

<sup>601</sup> Tobias Ostrander (2006). *Lisa Yuskavage*. Op.cit. p. 11

digital lo patentizan. El artista es un vehículo que expone los instrumentos y prácticas de regulación de las instituciones vigentes. Expone la cosmovisión de su sociedad, evidencia aquello que muchas veces es censurado o velado. Ayuda al individuo a comprender mejor lo que le rodea. Balthus, Freud y Yuskavage, cada uno a su manera, realizan esta labor; en líneas histórico-espacio-temporales distintas, pero compartiendo el siglo XX como terreno de reflexión: “La influencia de la ideología<sup>602</sup> y de la sociedad en que se desarrolla el artista, va moldeando su carácter y su obra. Nada en el creador de arte se debe a la casualidad. Todos llevan en su seno el conflicto de su ser como sujeto individual y colectivo, enfrentado a la ideología de la sociedad [...] que puede sostener su obra”<sup>603</sup>. Con esta cita se reafirma la importancia de las condiciones sociohistóricas que nos rodean, de esas tradiciones de las cuales no podemos quedar exentos.

La realidad no es uniforme, se construye social e individualmente. Es un proceso constructivo, en constante movimiento. Su validez es determinada de manera temporal. Puede ser acotada en términos histórico-culturales; y su comprensión nos permite acceder a la forma de pensamiento de un grupo social y/o de sus integrantes. Por lo que las acciones humanas son moldeadas por todo este sistema, donde entran en juego la percepción, los intereses y posturas<sup>604</sup>. La manera en que los artistas del corpus conformaron sus obras, sigue este mismo patrón.

La construcción de la realidad que acompaña a cada pintor es distinta, pero existen convergencias que justifican su elección para la conformación del corpus, y por ende el sustento de los objetivos de investigación. A continuación se expondrán tablas de campos temáticos: definición de pintura, técnica e influencias<sup>605</sup>. Se resaltarán las coincidencias que se encuentren entre los tres artistas. Por ejemplo, si conciben a la pintura de manera

---

<sup>602</sup> Se hace la anotación de considerar a la ideología como un concepto deficiente, debido a que se percibe como un sistema totalizador, pero en realidad no es un fenómeno homogéneo. La ideología tiene una variabilidad sociocultural que debe tomarse en cuenta antes de establecerlo como un término general a los grupos sociales. Hay ciertas características o constantes que se comparten, pero nunca es el mismo modelo. Considero más conveniente hablar de sistemas de pensamiento que de ideología.

<sup>603</sup> Rosalía Reyes, Fernando Cobo (1994) *Introducción al conocimiento artístico*. UAM-Xochimilco. México. p. 14.

<sup>604</sup> Vid. Peter L. Berger, Thomas Luckmann (2012) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires. pp.34-43.

<sup>605</sup> Tomadas del apartado 3.4 del capítulo 3 de la presente investigación. Cfr. pp. 285-367.

similar o compartieron la amistad de ciertos personajes. Esto brindará un horizonte de comprensión más amplio sobre ellos y la forma personal de concebir su obra.

DEFINICIÓN/FUNCIÓN DE PINTURA		
BALTHUS	FREUD	YUSKAVAGE
Epifanía	Epifanía	Epifanía
Expresión visual de un pensamiento	Medio idóneo de expresión	Vehículo de expresión de la personalidad
Camino para penetrar en el misterio del mundo	Abre un misterio ante los ojos	Instrumento de revelación: exterioriza lo profundo e incomprensible
Idea viva	Pensamiento personal	Medio de canalización de pensamientos
	Exposición de la tradición del pintor	Testimonio involuntario de una época
	Mirada con nuevo enfoque	Aportación de algo nuevo
Encarnación: da cuerpo y vida a la visión interior que se alimenta de lo exterior		Ventana pública de la intimidad
Ritual	Historia de vida	Unidad compleja de significado
Materialización de la visión de mundo	Vía para plasmar experiencias cotidianas	Catarsis
Destino	Búsqueda de la verdad	Autoproyección de deseos
Expresión del mundo	Plasmar lo posible	Ente que comunica
Filosofía	Testimonio franco e individual de un momento de vida	Experiencia intensa y lúdica
Instrumento divino	Autobiográfica	Transgresión
Un lenguaje en sí		Secreto de un secreto
Compromiso		Espejo que ayuda a interpretar y comprender
Activación de la mente		Elemento de autoexploración
		Necesidad
		Amalgama de influencias

Se puede observar que coinciden en cuatro formas de concebir a la pintura, resalta la idea de epifanía, que es utilizada de forma explícita por todos. Balthus relaciona el concepto con algo sagrado, es decir que la pintura es la manifestación de algo superior, y se le debe practicar con ése carácter y ritualidad, como un instrumento divino. Freud también lo relaciona con lo sagrado, al pintar –considera- se descubre algo más allá de la dimensión humana. Y para Yuskavage es epifanía, en la medida que revela el sentido de la vida.

La pintura como expresión del pensamiento es otra de las coincidencias, y es que la obra de arte permite que el mundo interior, que el pensamiento simbólico de cada uno de nosotros se exteriorice. Funge como vía de comunicación de nuestra imaginación. Esto se relaciona con la otra definición que comparten: pintar es comprender un misterio; esto no remite a la concepción de símbolo de Ricoeur, donde lo inefable se expresa a través de

él, parte de una situación originaria que se convierte en vínculo, tiene un carácter enigmático y con doble sentido: “estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa a otro sentido indirecto, secundario y figurado que sólo puede ser aprehendido a través del primero”<sup>606</sup>. Un símbolo nos acerca a aquello que no es comprensible empíricamente. Y los cuadros son de carácter simbólico, ya que nunca podremos agotarlos en cuanto a significado, sólo lo que nuestro horizonte de pensamiento nos permita comprender.

Resalta de manera especial que Lucian Freud y Lisa Yuskavage reflexionan sobre la importancia que tiene la historicidad en nuestros actos, entre ellos la pintura. Tal vez no conscientes como tal del concepto, pero en su discurso hablan que al pintar se expresa una tradición, que es el testimonio de una época. Esto ratifica los motivos de seleccionarlos. Son artistas que están comprometidos con su vocación, que en sus creaciones despliegan todo este aparato complejo de construcción de realidad, donde están integrados horizontes de pensamiento, a su vez adheridos a situaciones sociohistóricas determinadas.

Ya teniendo en claro lo que considera cada autor como pintura, entonces es momento de pasar a la tabla de sus influencias artísticas, en específico los movimientos o circunstancias relacionadas con su actividad. Esto afianza su selección como parte del corpus, ya que se podrá observar que hay muchas coincidencias entre ellos.

INFLUENCIAS ARTÍSTICAS		
BALTHUS	FREUD	YUSKAVAGE
Realismo	Realismo	Realismo
Postimpresionismo	Postimpresionismo	Postimpresionismo
Barroco	Barroco	Barroco
Nabí	Nabí	
Poesía	Poesía	
Cultura oriental: pintura china clásica	Cultura oriental: cuentos clásicos de la India	
Psicoanálisis	Psicoanálisis	
Cubismo	Cubismo	
Dramaturgia	Dramaturgia	
Neoclasicismo	Neoclasicismo	
Ukiyo-e	Ukiyo-e	
	Tiras cómicas	Cómics
	Sociedad de consumo y espectáculo	Sociedad de consumo y sus productos
	Impresionismo	Impresionismo

<sup>606</sup> Paul Ricoeur (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Op.cit. p.17.

	Expresionismo Renacimiento	Expresionismo Renacimiento
Fotografía		Fotografía
Cine		Cine
Literatura de ficción	Pintura flamenca	Religión
Antroposofía	Manierismo	Mitología griega
Quattrocento	Romanticismo inglés	Cuentos y fábulas populares
Fauvismo	Rococó	Pornografía
Taoísmo		Revistas para caballeros
Literatura erotismo		Art nouveau
Grabados		Dadaísmo
Mozart		

Las coincidencias en influencias, corresponde mucho a la línea del tiempo. No es al azar que Balthus y Freud tengan la mayor cantidad de coincidencias. Y que Lisa y el pintor francés sólo tengan en común dos cuestiones: Los separan décadas de diferencia, y en esa distancia experimentaron y estuvieron en contacto con muy diferentes corrientes y fenómenos. Por ejemplo, el cine que cautivó a Balthus es el italiano con directores como Federico Fellini, quienes fueron presentados en los sesenta, por el actor francés, Alain Cuny. Balthus se sentía atraído por la excentricidad del italiano, la manera como jugaba con universos imaginarios, llenos de un realismo fantástico; donde sus filmes semejaban puestas oníricas, esto muy similar a los cuadros de Klossowski, que tienen toques ensoñadores y extravagantes.

Mientras que Yuskavage prefiere las películas norteamericanas, sobre todo aquellas que llevan una trama psicológica, el llamado *thriller*, donde las condiciones emocionales de sus personajes son llevadas al extremo con en el caso del film *The Shinning* (1980), que habla de una familia que tiene a su cargo el cuidado de un hotel durante invierno, y el padre pierde la razón y trata de asesinarlos. La estadounidense menciona que su gusto por este género es que envuelve al espectador en la trama, lo hace parte, y le permite jugar con su imaginación, haciéndose la pregunta de ¿Qué haría en el lugar de los personajes?

Los tres convergen en el realismo, que fue el detonante de todas las vanguardias artísticas posteriores, como el postimpresionismo del cual también simpatizan (recordar que este estilo modificó la forma de capturar el mundo, sobre todo sus condiciones cambiantes, como el color y la luz). No es de extrañar que gracias a estas afinidades nuestros autores sean figurativos y sumamente observadores. El barroco les permitió adquirir conocimiento sobre la representación de la realidad, perfeccionar la expresividad de los personajes; que sus sentimientos fluyan, es decir, que no estén estáticos: rodear la

pintura de intensidad, exteriorizar el mundo interior (como en el caso de Freud donde sus personajes en reposo están llenos de una emotividad profunda). Heredan el contraste de luces y sombras como un elemento expresivo para la composición (remitirse al uso de la teatralidad, de poner en escena algo).

Balthus y Freud se vinculan en varios aspectos -sólo están separados por una diferencia de catorce años- lo que provoca numerosas similitudes, pues sus condiciones de vida no difieren mucho. El interés por el psicoanálisis es comprensible debido a que cuando ellos crecieron, esta práctica terapéutica estaba en todo su esplendor; y algunos de sus seres queridos fueron adeptos de la misma: como Lucian, quien su abuelo fue el fundador de este método: Sigmund Freud. O Balthus, quien estuvo cerca de Jacques Lacan, quien era el padrastro de su compañera sentimental, Laurence. La poesía es otro factor donde su círculo social fue determinante: Tanto Lucian como Klossowski estuvieron rodeados desde el nacimiento hasta su muerte de un prolífero entorno intelectual. Sus amigos eran poetas o escritores que los empapaban con esta práctica. Sobre todo aquellos en busca de no sólo embellecer con sus palabras la realidad, sus textos eran de protesta y conciencia social, usaban la poesía para tratar de transformar el mundo.

La cuestión de la dramaturgia es importante, ya que su gusto por el teatro es trasladado a sus pinturas, que son re-creaciones, juegan con la realidad, y hacen todo un montaje donde confluyen acciones, pensamientos, etc. La manera de organizar sus composiciones y estructurarlas tiene estas bases teatrales. Aquí se liga con su agrado por las imágenes Ukiyo-e, que se originan en el periodo Edo en Japón (más o menos a mediados del siglo XV) y se extienden hasta el siglo XIX. Son estampas que representaron el universo urbano que emergía: ídolos populares del momento, mujeres, sexualidad, el teatro kabuki o hechos relevantes, como el de la estampa *Hanai Oume*, que representa una nota roja, que refería el asesinato cometido por una geisha de su amante; la forma de resemantizar el hecho y la técnica tradicional es apabullante. Su influencia en Lucian y Balthus es que tenían una lógica de representación muy peculiar: evocaban temas y elementos del pasado, encubiertos por signos y referentes contemporáneos, borrando las fronteras entre lo propio y lo ajeno, la



*Hanai Oume. Serie: Biografías de la gente moderna.*  
Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892)

alta cultura y lo popular, el pasado y el presente. La pintura balthusiana tiene esta característica: atemporal, con remembranzas de técnicas clásicas, pero insertada en la actualidad.

Lucian y Lisa gozan del cómic, entendido como género, ya que los productos de este estilo que gustaban a cada autor son diferentes. Pero en su técnica se nota esta influencia, más que nada en Yuskavage, quien caricaturiza a sus personajes. Freud toma la estructura narrativa de las tiras cómicas, sobre todo en los ochentas, cuando hace sus interpretaciones de obras clásicas; las dota de humor e ingenio. Que la sociedad de consumo sea otra de sus inspiraciones es de esperar. Lisa pertenece a una generación que cuestiona el capitalismo y las prácticas de consumo; mientras que Lucian goza formar parte de una élite, donde siempre se halla rodeado de celebridades, que muchas veces se convierten en modelos de sus cuadros.

Las pinturas de Yuskavage y Freud tienen ese toque crudo y revelador; no idealizan, sino que cada uno a su manera, representan la situación humana que consideran es la que está vigente en el mundo. Los desnudos de Freud son decadentes, exponen la condición frágil de los individuos; mientras que Yuskavage hace mofa de las paradojas que crean las instituciones: hay tabúes, pero al mismo tiempo excesos por doquier. Este rasgo es influencia de su contacto con el expresionismo, sobre todo el alemán; que no titubeaba en mostrar la condición corrompida de la sociedad occidental; la cual tristemente se ensalzaba (y aun todavía) de su progreso económico y tecnológico.

Estas influencias, se particularizan en personajes, que componen la siguiente tabla. Aquellos individuos y hechos en concreto que tocaron la vida de nuestros artistas.

PERSONAJES, HECHOS <sup>607</sup>		
BALTHUS	FREUD	YUSKAVAGE
Honoré Daumier	Honoré Daumier	
Cézanne	Cézanne	
Courbet	Courbet	
Hokusai	Hokusai	
Giacometti *	Giacometti *	
Joan Miró *	Joan Miró	
Picasso *	Picasso *	
Ingres	Ingres	
Peter Watson *	Peter Watson *	

<sup>607</sup> Los nombres o hechos con asterisco hacen referencia a que fueron conocidos o vividos por los artistas.

Infancia estable Casa de verano Segunda Guerra Mundial *	Infancia estable Casa de verano Segunda Guerra Mundial *	
	Peter Bruegel De Chirico Francis Bacon * Degas Rembrandt	Peter Bruegel De Chirico Francis Bacon Degas Rembrandt
Pierre Bonnard * Infancia como edad de oro		Pierre Bonnard Infancia como edad de oro
Rechazo surrealismo	Rechazo surrealismo	Rechazo surrealismo
André Gide * Jean Cocteau * René Victor Auberjonois * Rainer Maria Rilke * Maurice Denis *  André Derain *  Margrit Bay * Nicolas Poussin Piero della Francesca Masolino da Panicale Henri Matisse * Zhuangzi Utagawa Hiroshige Antoinette de Watteville Setsuko Georges y Laurence Bataille * Jacques Lacan * Bill Hayter * Eugène Arget Joseph Reinhardt Emily Bronte Gatos * Albert Camus * Pierre-Jean Jouve André Malraux * Federico Fellini * Luchino Visconti * Mozart Pierre Klossowski * Primera Guerra Mundial * Lewis Carroll Antoine de Saint-Exupéry * William Blake San Juan de la Cruz	Sigmund Freud * Marie Bonaparte * Alberto Durero Caballos * Barrio Soho *  Cedric Morris *  Lawrence Gowing * John Richardson * Stephen Spender * Cyril Conolly * George Orwell * Wystan Hugh Auden * El Greco Chaim Soutine Lorna Wishart Barrio Paddington * John Craxton * Kitty Garman * Caroline Blackwood * Lucie Brasch * Leigh Bowery * Jerry Hall * Andrew Parker-Bowles * Reina Isabel II * Kate Moss * Sue Tilley * George Pierre Seurat Diego Velazquez Frans Hals Rubens Claude Monet Edouard Vuillard John Constable William Turner Jean Baptiste Chardin David Dawson *	Balthus Monjas * John Currin * Caravaggio Barrios obreros de Filadelfia * Ascendencia irlandesa, lituana e italiana * Hans Beldung (Grien) Giovanni Bellini Diane Arbus Matvey Levenstein Stanley Kubrick David Lynch El Bosco Tintoretto Bob Guccione Johannes Vermeer Muñeca Barbie * Édouard Manet Toulouse-Lautrec Philip Guston Hans Bellmer Giorgione Gian L. Bernini

Siguen predominando las afinidades entre Balthus y Freud; una vez más motivado por el horizonte sociohistórico que comparten: tuvieron una niñez dichosa, en un círculo familiar estable y próspero, en verano pasaban sus vacaciones en una casa de retiro; donde los pintores pudieron desarrollar su sensibilidad y capacidad de observación. Klossowski relata cómo influyó en su obra los paisajes que observaba en esos escapes veraniegos, en el caso de Lucian su amor hacia los caballos y la curiosidad por la anatomía surgió en esos días de asueto. Las dos Guerras Mundiales del siglo veinte influyeron notablemente



en su percepción de la realidad, ambos tuvieron que mudarse de residencia a causa de estos conflictos bélicos, y sufrir heridas al prestar su servicio. La manera en que veían el mundo después de esos combates nunca fue la misma.

Tuvieron amistades en común como el caso de Picasso, Giacometti y Peter Watson; éste último un importante mecenas que impulsó respectivamente sus carreras. Tenía a su cargo la revista *Horizon* donde se difundía la obra de nuevos y prometedores pintores como el caso de Lucian y Balthus. Abrió un espacio para la divulgación del arte contemporáneo, y que los artistas encontrarán patrocinadores y nichos a los cuales acogerse. Moviéndose ambas figuras en este medio artístico de Europa, era imposible no coincidir con Pablo Picasso, que ya era un símbolo consolidado; el pintor cubista les proporcionó apoyo y amistad; había admiración recíproca y camaradería. Picasso los consideraba -a cada uno- como pintores excepcionales, que se sublevaban contra el mundo contemporáneo.

A pesar de no adherirse al surrealismo, y de cierta forma ir en contra de sus principios – como el automatismo- tuvieron muchas amistades que pertenecían a este estilo artístico, entre ellos resalta Alberto Giacometti, que fue un gran amigo de Balthus, y Lucian también tuvo la oportunidad de conocerlo. Del suizo admiraban su perseverancia, disciplina y amor que tenía al oficio: Balthus decía que su técnica recordaba la pintura pompeyana, con matices religiosos y sublimes; provocaba un acercamiento del espectador hacia referencias de pinturas antiguas. A Lucian le encantaba el estudio que hizo Giacometti de la figura humana y su búsqueda por la comprensión de la naturaleza.

Gustave Courbet tiene que ser un referente obligado para estos artistas, que manejan el realismo. Tanto Balthus como Freud eran consciente del legado que dejó el pintor francés: Abrir el mundo a la mirada común, hacer la obra un testimonio de vida. Su honestidad o transparencia para representar la realidad. La influencia del toque teatral de Courbet es palpable en la obra de ambos pintores. Qué decir de su agudeza en los detalles y la observación de la figura humana y la naturaleza.

Hokusai les permitió introducir el concepto de juego en sus cuadros. Divertirse con los encuadres, hacerlos atrevidos, darle un nuevo modo de ver a sus obras. Condensar en la

composición gran cantidad de símbolos, hacer emotivas sus figuras a partir del manejo de elementos como sombras, perspectiva y planos inclinados.

Lisa Yuskavage y Lucian Freud comparten referencias históricas, como Peter Bruegel, quien les permitió adoptar al paisaje como un personaje más del cuadro, y no como un elemento ornamental. Hacer composiciones llenas de vida y monumentalidad. Degas los orientó en el manejo del desnudo, de introducir la mirada del espectador como un cómplice, que no altera la tranquilidad del personaje del cuadro. Manejar la intimidad en sus composiciones, que no exista agresividad ante la figura desnuda, al contrario, que todo se rodee de un aura serena y cálida.

Del pintor metafísico Giorgio de Chirico tomaron su destreza para capturar lo enigmático. La forma en que provoca de manera inmediata un desconcierto en el espectador, atrapando su atención: Aunque se sienta incómodo, la mirada sigue en el cuadro llena de fascinación. Algo parecido ocurre con la pintura de Yuskavage y Freud, perturban de primera instancia pero es imposible dejar de mirarlos. Lisa admiraba del italiano que siempre estuvo fuera de la norma social, además del uso de una técnica tradicional. Lucian quedó maravillado por la distorsión psicológica que hacía de los cuerpos: el juego entre tamaños y proporciones, creando composiciones bizarras y que interpela el juicio del espectador.

Francis Bacon fue una figura crucial para la vida de Lucian Freud, eran íntimos amigos, y la obra del inglés nunca fue la misma a partir de que conoció a Bacon. Lisa Yuskavage no tuvo oportunidad de conocerlo, pero se simpatizó con su estilo transgresor y perturbador; para ella Francis deja ver el lado salvaje e instintivo del ser humano. Lucian quedó capturado por la visión que tenía su colega: plasmar la crudeza y violencia del ser humano, dejar que la obra estuviera impregnada de emotividad, liberar las composiciones de ataduras (no ser tan pulcro y perfeccionista) y llenarlas con una fuerza psicológica, donde se expusiera la naturaleza humana, lo que en realidad somos (de ahí sus rostros deformados). Fue a partir de esta amistad que Freud se hizo más meticuloso en su técnica, enfocándose en la complejidad que representan las formas del cuerpo y tratar de que la piel representada se dotara de vida ante la mirada del espectador.

Balthus y Yuskavage coinciden en su simpatía por Pierre Bonnard, con la diferencia que el pintor nabí fue un gran amigo de la familia Klossowski de Rola, y fue quien los aconsejó de que al pequeño Balthus lo dejaran aprender el oficio de una manera libre y sin restricciones; en otras palabras, que no tuviera una formación institucional sobre la pintura. Yuskavage se sintió inspirada por su manejo de los desnudos, que son espontáneos, llenos de sensualidad, además que a la hora de pintar, los dos usan fotografías tomadas previamente a sus modelos. Bonnard aportó a ambos pintores el uso de encuadres novedosos y atmósferas que envuelvan a sus personajes.

La infancia como una edad dorada es otro rasgo que comparten Lisa y Balthus, ellos consideran que es en la niñez donde los seres humanos vivimos en un estado ideal: Libres y sin cadenas morales o sociales. Donde la imaginación es explotada cabalmente y puedes expresarte sin restricciones. Esto lo plasman en sus obras, que están llenas de referentes lúdicos y donde el aparato ético-moral se pone en cuestionamiento: ¿Se mira la escena sin sentir cierta desazón? ¿De dónde proviene dicha sensación embarazosa?

Cabe resaltar la admiración de Lisa Yuskavage hacia el propio Balthus, le inspira el manejo erótico de sus cuadros; la elegancia, postura y expresión de los personajes. Además de compartir el gusto por el uso de técnicas tradicionales.

Los demás integrantes de la lista son personas que en su mayoría conocieron cada uno de los pintores: Parejas amorosas, amistades, familiares, colegas de oficio o lugares emblemáticos de su vida. Cada uno de ellos aporta un granito de arena en la conformación de su estilo, en las motivaciones para hacer una pintura o establecer situaciones o condiciones para la creación de una obra. Ejemplo: No podríamos asegurar que Yuskavage tendría esa forma de ver la vida y de pintar, de no haber asistido a escuelas católicas donde la enseñanza estaba a cargo de monjas. Todas las vivencias van repercutiendo para configurar nuestra manera de ver y ser en el mundo.

La última tabla aglutina a las anteriores, ya que sintetiza el estilo y/o técnica de cada autor. Esto con base en la reconstrucción realizada en el tercer capítulo, y es un punto de partida para enriquecer el análisis que se hará posteriormente de sus obras. Es importante señalar que no se pretende buscar analogías, sino solamente exponer qué rasgos son característicos sobre el modo de pintar de cada uno de ellos.

TÉCNICA		
BALTHUS	FREUD	YUSKAVAGE
Figurativo	Figurativo	Figurativo
Atemporal (fuera de las tendencias dominantes)	Uso desnudo	Uso del sarcasmo e ironía
Uso de la contemplación	Expresividad intensa	Referentes erótico-pornográficos
Espiritual	Importancia a las texturas	Catarsis personal
Metódico	Teatralidad	Cadáver exquisito (asociaciones espontáneas)
No protagonismo	Observación extraordinaria	Autorretrato
Uso técnicas tradicionales	Lazos afectivos con modelos	Transgresión y rebeldía
Escrupuloso en la composición	Análisis escrupuloso anatomía	Rasgos caricaturizados y exagerados
Emotivo	Discreto de su vida privada	Saturación monocromática
Creación de atmósferas	Uso del impasto	Uso crucial del color (es un personaje más)
Expresividad turbulenta y a la vez estática en los personajes	Escrupuloso en los detalles de la piel, músculos, huesos	Colores chillantes
Detalle en los contornos	Frenesí en la composición	Juego de claroscuros
Emula puestas en escena	Juego con los volúmenes	Uso técnicas tradicionales
Uso de una percepción inusual del tiempo	Uso de primeros planos	Esfumado
Mirar el mundo con ojos de niño	Uso tonalidades (plasmar la piel)	Busca incomodar o crear impacto en el espectador
Colores vibran en el cuadro	Juego mirada personaje-espectador	Totalmente proyectiva y abierta a interpretaciones
Realista de lo irreal	Crear tensión emocional	Sin intenciones de contenido predeterminadas (sexual, moral, política, etc.)
Elegancia	Obra perturbadora	Creación de atmósferas
Ritualidad	Ojos punto focal	Sátira de estereotipos
Hacer al espectador un voyeur de la escena	Uso de luz (resaltar contornos y texturas)	Paisaje como elemento activo
Uso de la luz para dar mayor expresividad a los cuadros	Libera de rigidez y acartonamiento la piel	Expresión en cada una de las unidades visuales
	Cuerpo en reposo pero en movimiento	Toque lúdico
	Monumentalidad	Uso abundante de símbolos
	Fuera de la estética convencional	Uso de trípticos
	Realismo en el cuerpo con sus imperfecciones	
	Toque existencialista	
	Creación de atmósferas	
	Derribar barrera espectador-obra	
	Juego con los enfoques	
	Sin contenido político intencional	

Se puede aducir de manera muy general, que la técnica de Balthus es muy meticulosa, enfocada a darle un lugar sagrado al oficio de pintar, él busca a través de sus cuadros acercar al espectador a Dios. Es de carácter introspectivo, con toques oníricos, casi como una experiencia de éxtasis. Tiene rasgos clásicos, lo cual hizo –irónicamente- novedosa su obra, pues revitalizó técnicas que las vanguardias dejaban atrás. La creación de

atmósferas es sumamente importante ya que introduce al espectador en ese mundo que parece de fantasía, pero que a la vez es reconocible.

Lucian es más agresivo, deja los modos refinados de la obra de Balthasar atrás, y entra de lleno a una técnica que expone sin recovecos la anatomía –en particular la humana- Su agrado por pinceladas espesas hacen que su obra sea casi tridimensional o escultórica, ya que las texturas son perceptibles a la mirada y brindan una experiencia asombrosa: Se puede percibir los movimientos y pliegues de la piel. Busca una interacción con el espectador, que se sienta a la par con el personaje; tanto en la cuestión física como en la emocional. La potencialidad expresiva de su obra es impactante y estar siempre fuera de la estética y conceptos de belleza convencionales hacen más significativa su pintura.

Lisa tiene una técnica híbrida (al igual que la época en donde vive) maneja a la vez recursos tradicionales y contemporáneos: Esfumado y rasgos de cómic conviven dentro de sus composiciones, son testimonios latentes de lo que representa la era actual: Llena de contradicciones, decadencia, doble moral, tabúes y transgresión. De forma explícita llena de erotismo su obra, pero deja al espectador las asociaciones y significado que le convengan. El color es un elemento esencial para que el cuadro comunique.

Ya con este mosaico de información, es más sencillo comprender la razón de porque escoger a cada uno de estos pintores, los cuales –como se pudo ver- enriquecen a la historia del arte de una forma excepcional, qué decir del estilo figurativo y del papel testimonial que tienen las representaciones. A su vez, estos conocimientos nos facilitan la comprensión para el estudio de sus cuadros, el cual se basa en la siguiente herramienta metodológica.

## **4.2. Diseño metodológico**

---

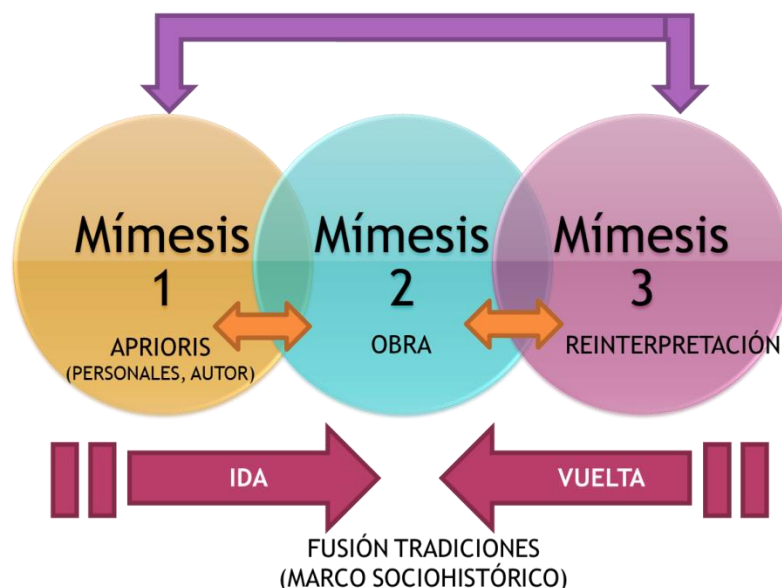
Se procederá a desarrollar el instrumento metodológico –previamente planteado de forma general en el primer capítulo- y la presentación formal del corpus. Podría decirse que éste instrumento, es la síntesis de toda la investigación hasta el momento. Condensa -en cada uno de sus niveles- lo que se ha ido exponiendo a lo largo de los capítulos.

INSTRUMENTO METODOLÓGICO				
<b>PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN</b>	¿Cuáles son los elementos o características que permiten considerar a la obra de arte erótica occidental contemporánea una representación?			
	<b>HIPÓTESIS</b> La obra de arte erótica occidental contemporánea es una representación, en la medida que está conformada por una triple mimesis; que encierra un complejo aparato simbólico en el que se conjuga un contexto, una elección y una fusión de tradiciones.			
<b>TIPO DE INVESTIGACIÓN</b>	Cualitativa			
<b>PARADIGMA BASE</b>	Hermenéutica instaurativa			
<b>TEORÍA CENTRAL</b>	Teoría de la representación visual			
<b>TIPO DE ANÁLISIS</b>	Hermenéutico			
DIMENSIÓN	NIVEL	CATEGORÍAS	UNIDADES	Factor Histórico - cultural
Formal	Pragmático	Representación visual	Forma, cualidades matéricas	
	Semiótico		Color, tono, composición	
	Semántico	Estilo	Realismo	
Simbólica	Pragmático	Símbolo	Características concretas	
	Semiótico		Arquetipo, estereotipo	
	Semántico		Habitus	
Narrativa	Pragmático	Testimonio	Personajes, situaciones	
	Semiótico		Re-interpretación, mito, historias	
	Semántico	Tema	Erotismo	

Se puede observar que va complejizándose el modelo a medida que se avanza. Se comienza con el planteamiento de la pregunta e hipótesis de investigación. De ahí se desprende todo el basamento teórico, o en otras palabras; cómo está estructurada la investigación: ¿Qué teorías y paradigma se utiliza? ¿Cuál es el tipo de investigación y análisis a realizar? Ya teniendo esto en claro, se puede desarrollar el aparato analítico, que como se vio en el primer capítulo se basa en la triple mimesis de Paul Ricoeur y la propuesta metodológica para la interpretación de obras de arte, de Julio Amador Bech. Son tres dimensiones, que se dividen en tres niveles respectivamente; dando nueve sectores en total de estudio. Cada una de las dimensiones y niveles están interrelacionados, ¿Qué quiere decir? Que para comprender la dimensión narrativa,

también se echa mano de la dimensión formal, o la simbólica de la narrativa y viceversa. Es un modelo articulado, donde el eje central es el factor histórico-cultural, todo va contextualizado y tratando de hacer la fusión de horizontes de pensamiento: Ser conscientes de la distancia que hay como intérprete de la obra, y hacer un proceso de ida y vuelta al analizar.




Al final del análisis, se pretende llegar a este proceso:



Resulta esencial señalar que el nivel pragmático estará a cargo de solamente un intérprete: La investigadora de la presente tesis. Se realiza una significación individual, es decir, un yo como espectadora. Los criterios de validez de mis juicios durante el análisis, están sustentados en las categorías elegidas dentro del modelo. No se pretende llegar a conclusiones generales o absolutas; se busca solamente profundizar en la pregunta de investigación e hipótesis planteadas; y dejar abiertas posibilidades de nuevas interrogantes o análisis posteriores. No se impone mi visión, se busca aportar una interpretación inédita de estas obras desde el enfoque seleccionado. Hay rigor en la reconstrucción sociohistórica y de esta manera ser coherente en los argumentos y hallazgos que se arrojen al terminar el análisis.

¿Cuáles son las obras que se analizarán? Aquí la presentación del corpus.

## CORPUS

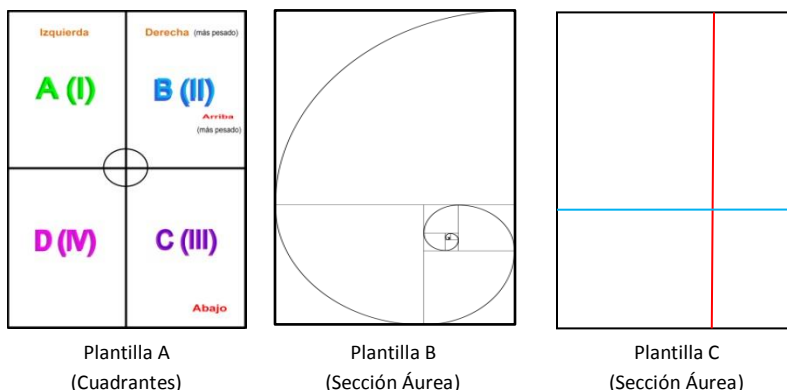
AUTOR	OBRA	CARACTERÍSTICAS	
<b>Balthus</b>	The Room (La habitación)	1952-54 Óleo sobre tela 270.5 x 335 cm Colección particular	
<b>Lucian Freud</b>	Benefits Supervisor Sleeping (Inspectora de la seguridad social durmiendo)	1995 Óleo sobre tela 150 x 250 cm Colección particular	
<b>Lisa Yuskavage</b>	Triptych (Tríptico)	2011 Óleo sobre tela 196.2 x 178.1 x 3.8 cm (cada panel) Galería David Zwirner	

Son tres obras las que integran el corpus. Dos realizadas después de la mitad del siglo veinte, y la de Yuskavage a inicios del presente siglo. Son lienzos de grandes proporciones –superan el metro y medio-, y en el caso de Lisa son tres paneles los que se estudiarán, pero sin aislarlos por completo, siempre se tomará en cuenta todo el conjunto de la composición. Para analizar cada obra se recurrirá a una escala, en la medida de tamaño carta: 21.59 x 27.94 cm, conservando las proporciones de cada pintura dentro de este espacio. Así elementos visuales<sup>608</sup> como la sección áurea, los cuadrantes y el movimiento de la composición serán más sencillos de identificar.

<sup>608</sup> Son elementos que están condensados dentro del nivel formal-semiótico (entre algunos más como el tamaño, textura y encuadre). La sección áurea se considera una propiedad de los objetos, que se basa en la armonía de las desigualdades. Proporciona un equilibrio visual y se basa en el número de oro: 1.61803 [Vid. Citlaly Aguilar Campos (2009). *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de Sexo)*. Op. Cit. Pp. 150-153.]



Dentro de ese nivel se utilizarán plantillas que se sobrepondrán a las imágenes de las obras de arte del corpus. Serán transparentes, tamaño carta y tendrán ciertas líneas que fungen como guías para el análisis de cuadrantes, peso, sección áurea. Aquí unos ejemplos:



Se recurrirá a la diagramación de las obras, lo cual significa que se hará una reticulación: A través de líneas de diferentes colores se descubrirá la distribución de los elementos de la composición, además de planos, posturas, etc. Para esto se harán también plantillas transparentes que se opondrán a las impresiones de los cuadros y así facilitar el estudio de su estructura.

La paleta de color a utilizar en la descripción formal será una carta de colores al óleo<sup>609</sup>, donde se podrán observar desde los tres colores primarios: Magenta, Cian y Amarillo, hasta un espectro más amplio que consiste en seis colores: Limón de Cadmio, Amarillo de Cadmio, Ultramar Francés, Azul Ftalo, Rosa Permanente y Tono Rojo de Cadmio<sup>610</sup>. O un sistema de doce colores puros: Azul Ultramar, Azul cobalto, Azul cerúleo, Verde vejiga, Amarillo limón, Amarillo Cadmio, Siena Natural, Siena tostada, Sombra tostada, Rojo Cadmio, Rosa permanente y Magenta<sup>611</sup>. Además de sus variaciones: Tonal si se agrega

<sup>609</sup> Basados en las paletas a color de: Óleo Rembrandt y Poul Carbajal. Vid. s/a. *Rembrandt, The professional choice*, en: Línea Bellas Artes. *Catálogo Talens* en <http://www.pincolor.com/pdf/papelespintados/TALENS.pdf>. Consultado Octubre 2013 y Poul Carbajal (2009) *Paleta Poul Carbajal de pigmentos para pintar al óleo* en [http://www.poulcarbajal.net/Paleta\\_\(c\)\\_PoulCarbajal.com.jpg](http://www.poulcarbajal.net/Paleta_(c)_PoulCarbajal.com.jpg). Consultado Octubre 2013.

<sup>610</sup> David Pyle y Emma Pearce (2002) *El libro del óleo, Guía completa para pintores*. Winsor & Newton. Inglaterra. p. 81

<sup>611</sup> Carito Salazar. *Mezcla de colores 3: Carta de colores*, en: <http://pintar-al-oleo.com/mezcla-de-colores-oleo-carta/>. Consultado Abril 2013.

blanco y el matiz que cobran al añadir otro color. Es importante puntualizar que cuando se hable de la cualidad simbólica del color, se remitirá al círculo cromático convencional<sup>612</sup>.

Los símbolos se interpretarán con base en diccionarios de símbolos y con referencias al universo simbólico de cada pintor. Se tratarán de rescatar aspectos básicos como su estructura y función semántica y el de la epistemología de la acción<sup>613</sup>. En otras palabras, rescatar cómo esos símbolos tienen una morfología compleja, además que juegan un papel fundamental, tanto en la vida del autor, como en la de los espectadores.

Se ordenaron cronológicamente para analizarse, esto permitirá una mejor comprensión de la información arrojada, ya que seguirá una coherencia histórico-cultural. La línea del tiempo permitirá una lógica de investigación, donde algún hallazgo de una obra, se articule o sirva para la siguiente. Sería muy interesante descubrir homologías o referencias compartidas entre una pintura y otra.

La manera de presentar el análisis es a manera de un ensayo esquemático, donde habrá cortes entre cada dimensión para facilitar la lectura. Y al final del capítulo una conclusión donde se aglutine la re-interpretación realizada a partir del estudio en cada obra; ahí el lector podrá encontrar los significados descubiertos en cada pintura y cómo se vincula con un proceso comunicativo y testimonial decisivo. Es la aportación personal de la investigación al cuerpo de conocimiento de las ciencias sociales.

---

<sup>612</sup> Vid. Ambrose – Harris (2006) *Color*. Parramón. Singapur. p. 19.

<sup>613</sup> Julio Amador Bech (2008) *El significado de la obra de arte*. Op. Cit. p. 86.

## 4.3. Análisis del corpus

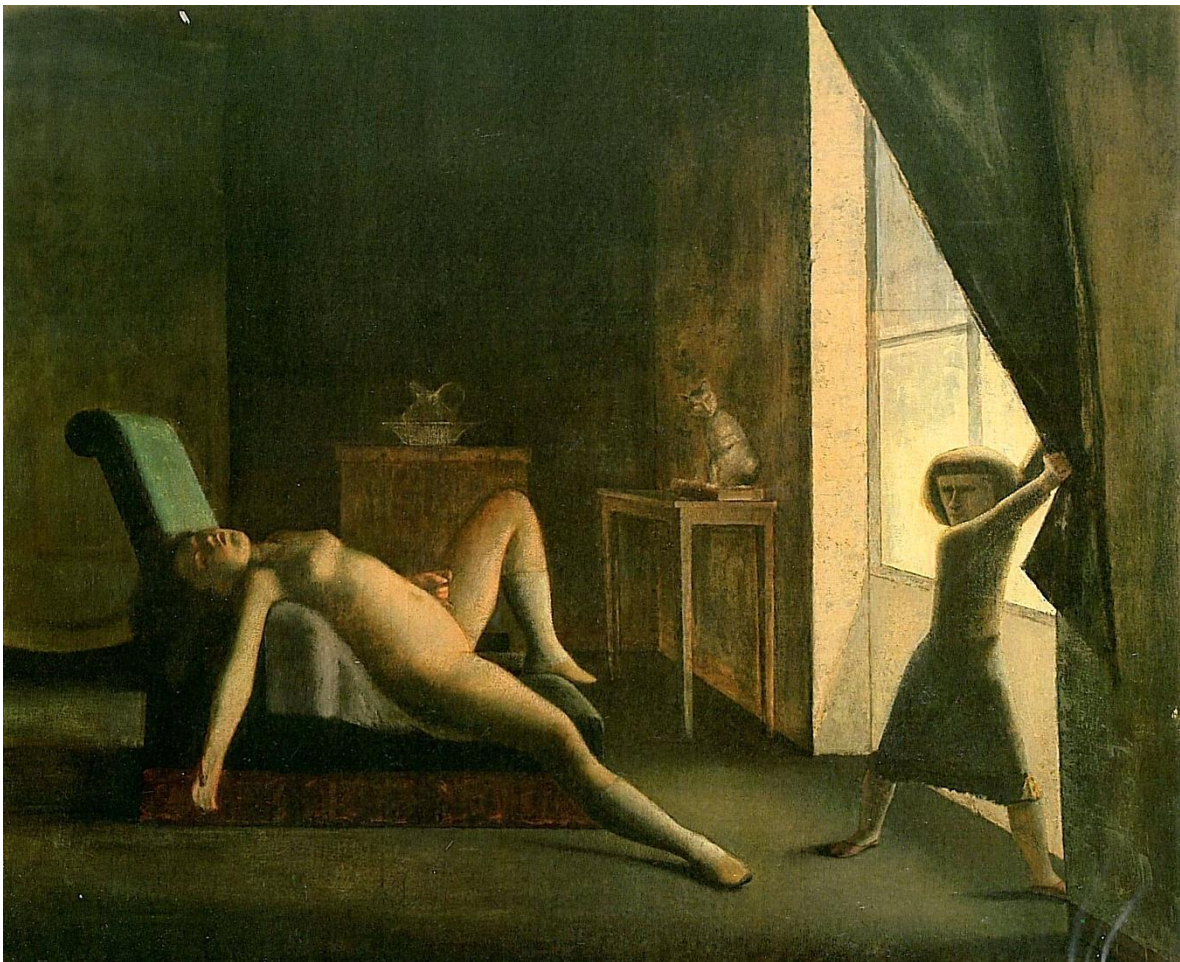
---

### 4.3.1.

# The Room (La habitación)

1952-54

Balthus Klossowski de Rola



## Dimensión formal

---

- **NIVEL FORMAL-PRAGMÁTICO**

Es una obra figurativa, pueden reconocerse fácilmente los elementos presentados, es una escena que transcurre dentro de una habitación, que tiene una puerta tierra verde, una ventana con cortina de color verde vejiga, alfombra verde oliva y techos altos. En su interior hay enseres domésticos, dos figuras humanas y un animal. Los enseres están compuestos por: Un diván de color verde cinabrio, una frazada color gris frío, un tapete de piso ocre pardo, un trinchador en tierra de siena tostada, una palangana con jarra o aguamanil blanco zinc, una mesa tierra siena natural, un libro de pasta dura. Los demás personajes son: una jovencita de cabello largo negro óxido; se halla desnuda a excepción de sus calcetas largas blancas y zapatillas amarillo oro; un gato gris cálido, y lo que asemeja una mujer de baja estatura, con cabello corto marrón van dyck que viste falda verde oliva debajo de las rodillas, calcetas largas blancas, zapatillas rojo inglés y suéter amarillo níquel.

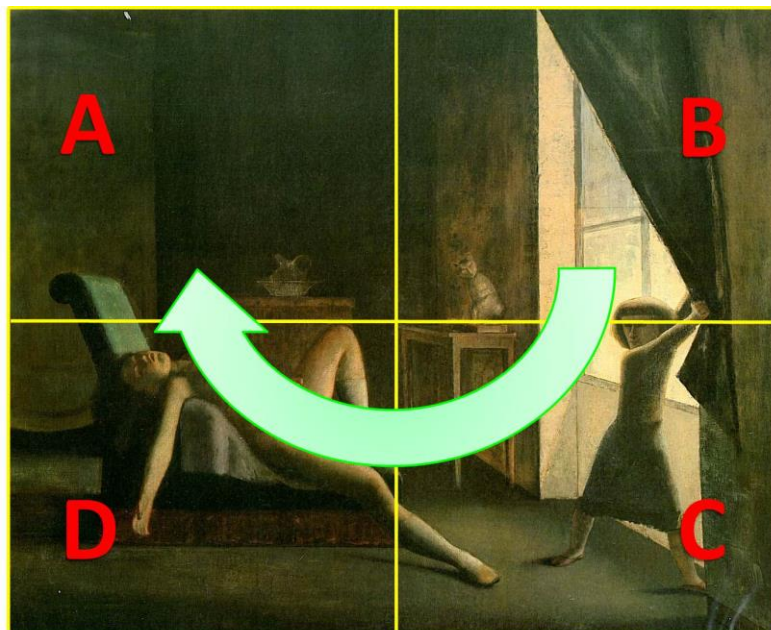
La preconfiguración de la mirada que realiza Balthus es presentarnos una escena donde como espectadores, nos encontramos de frente a ella, todo en un mismo ángulo de visión, sólo son perceptibles dos paredes de la habitación: La del fondo de color verde cinabrio oscuro, donde hay una puerta, que pareciera ser la de un vestidor o clóset, y la del extremo derecho de color tierra sombra verde, donde se halla el ventanal cerrado, dividido en cuatro secciones por una herrería. Esto pudiera tener una intencionalidad: que los espectadores irrumpen (imaginariamente) en ese cuarto a través de la puerta principal – que se hallaría en el lugar donde nos posamos a contemplar el cuadro-. Es una mirada delimitada, no se puede observar el exterior de la ventana; las piernas abiertas de la joven están de lado. Si queremos mirar y entender, Balthus nos obliga a prestar atención.

Las cualidades matéricas se resumen en que es un lienzo pintado al óleo; de grandes dimensiones, mide 270.5 x 335 cm, este formato crea una sensación de majestuosidad ante la escena, el espectador se siente desde el comienzo dentro de la composición, como si estuviera allí, contemplando a la joven recostada.

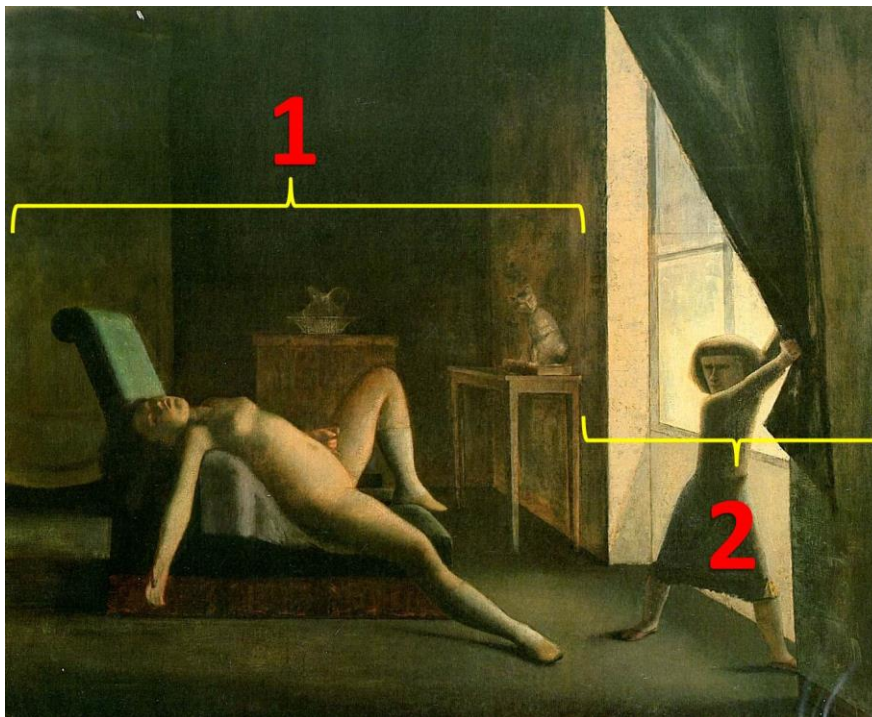
- **NIVEL FORMAL-SEMIÓTICO**

Las formas son representativas, es decir, no son geométricas, se apegan a la realidad y son identificables de manera sencilla. Los contornos están bien definidos y permiten reconocer cada uno de los signos visuales a través del juego de luz, donde hay algunas zonas más oscuras que otras, pero el contorno marcado hace que no se pierdan ante la mirada; como el aguamanil y la puerta. El pincel de Balthus nos ilustra con precisión los detalles que existe en la obra: desde los pliegues de la frazada en la que se encuentra recostada la joven, las curvas de su cuerpo, los dedos flexionados que reposan en su vientre, los gestos de su rostro, las arrugas en el lomo del gato, las manos de la mujer que sujetan firmemente la pesada cortina. Este uso del contorno fomenta que se transmitan las expresiones y el movimiento dentro de la pintura. Son trazos firmes y exquisitos.

Es una composición equilibrada, el peso se halla distribuido en los cuadrantes inferiores, aunque el del extremo derecho superior también concentra un foco de atención al ser ahí de donde se va desprendiendo el halo de luz que entra por la ventana –cabe recordar que ese cuadrante (llamado II o B) es el más pesado ya que la mirada se fija casi en automático dentro de ese sector. Ahí también se localiza al gato que vigila la escena. Así que la lectura de composición comienza ahí, para después pasar a la mujer que descorre la cortina y de ahí al cuadrante inferior izquierdo, donde se encuentra la joven recostada. Es seguir una dirección de visión como las manecillas del reloj.



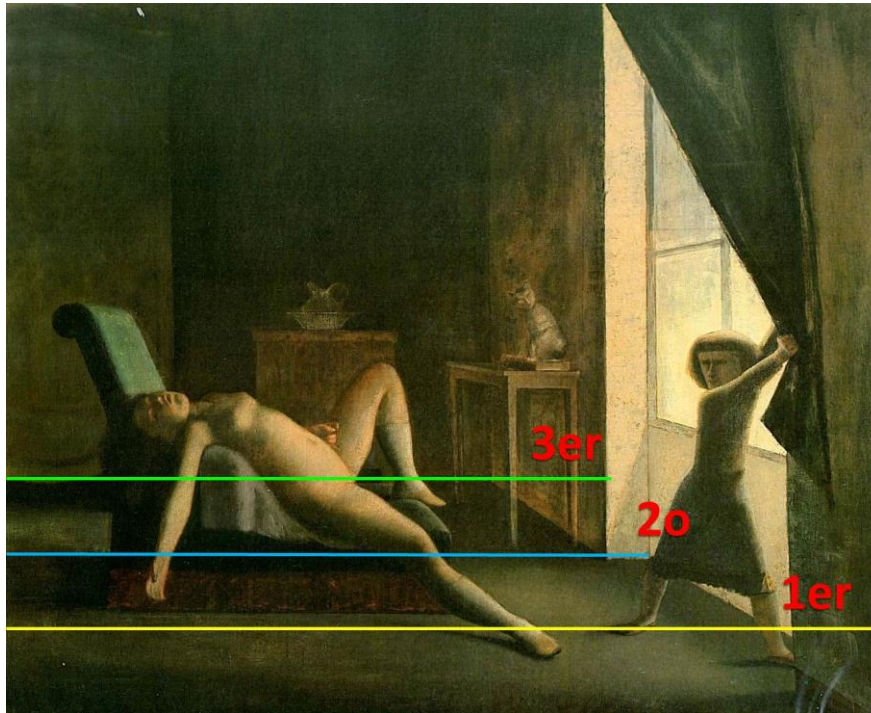
El equilibrio se da gracias a la orientación que brindan los dos bloques de acción dentro de la composición: El que se refiere al campo de la joven desnuda yaciendo en el diván junto con el gato que mira, y el bloque de la ventana con la enana. Esto remite a la sección áurea, que será descrita más adelante.



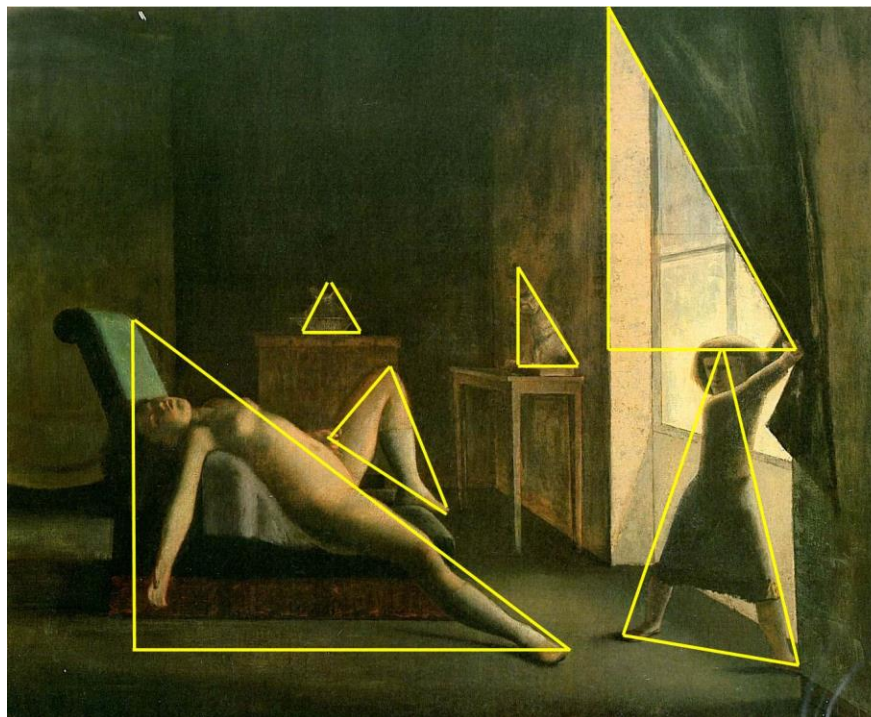
El tamaño de los elementos va acorde al papel que funge cada personaje dentro de la composición. Los muebles son armónicos, de tamaño mediano. Fungen como elementos de ubicación espacio-temporal. El gato y el libro sobre una de las mesas son pequeños, ya que son testigos mudos de lo que ahí ocurre, no pretenden perturbar, solamente observan la acción. La mujer que está a espaldas de la ventana, es de tamaño pequeño, pero causa desconcierto su talla; ya que sus facciones son maduras y recias. Pareciera entonces que se está refiriendo a una enana. La joven es de tamaño grande, su cuerpo se desborda a través del diván y su pierna derecha extendida sale fuera de éste. Es entonces cuando advertimos que la protagonista de la composición es la adolescente, ya que acapara –por su tamaño, postura y expresión- la escena.

Hay tres planos, uno que es el más próximo al espectador: la enana sujetando la cortina, se ancla al siguiente plano a través del pie derecho de la joven desnuda, que integra el segundo nivel, junto con el sillón y la ventana dejando pasar la luz solar, por último está el tercer plano compuesto por las mesas, el gato vigía y el aguamanil. El primer y segundo

plano son los que acaparan la mirada, y los que contienen mayores elementos significativos. Además de ser los más iluminados y con mayor nitidez.

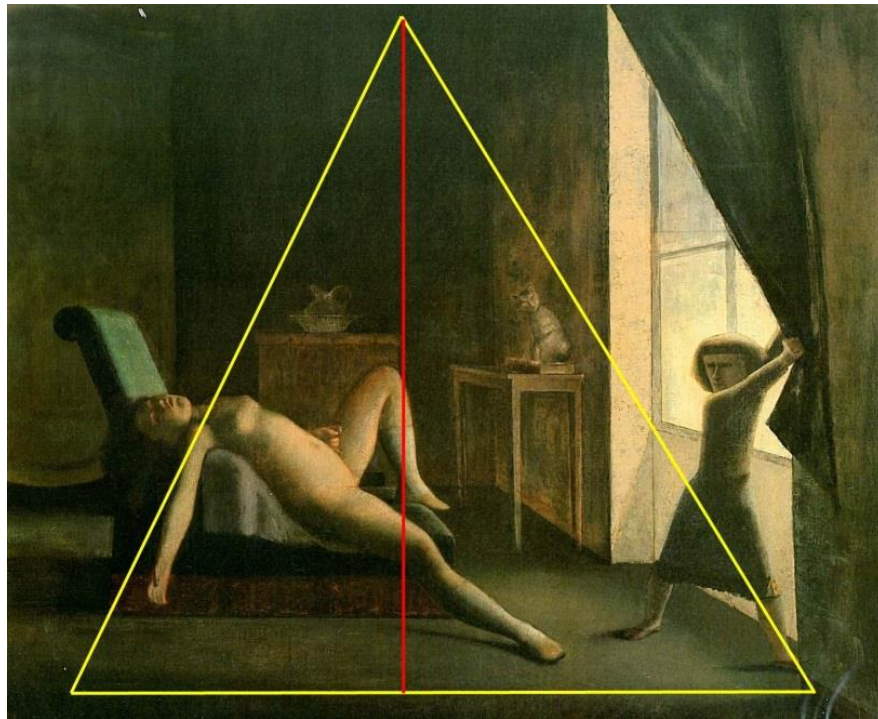


La composición está llena de triángulos, en función de los acentos y personajes que estructuran el cuadro:



Se puede observar cómo la joven, la enana, la ventana, el gato con libro, el aguamanil y la pierna flexionada de la durmiente son encerrados con triángulos. Esto puede remitir a los conocimientos de geometría del artista francés o su simpatía por la pintura religiosa, donde las tríadas son símbolos fundamentales. Que se hallen enmarcados dentro de triángulos brinda la sensación de estabilidad, sobre todo en los tres personajes de la joven, el gato y la mujer de baja estatura.

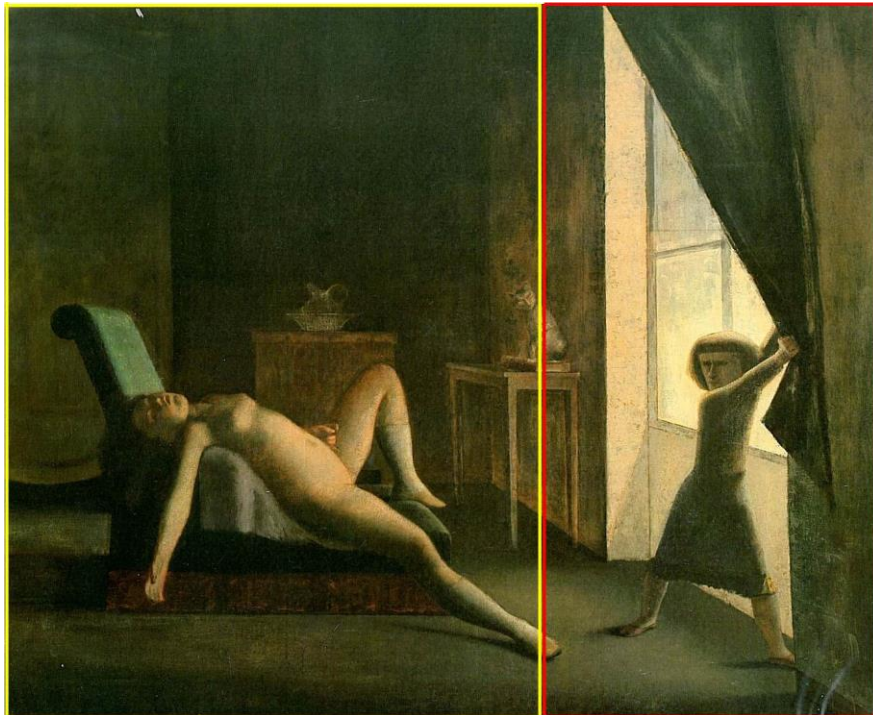
Es una composición sumamente equilibrada a través de un triángulo central, cuyos vértice superior baja en línea recta a la rodilla izquierda de la joven (que es un acento de gran significado), la figura geométrica delimita el campo de acción de la pintura, es decir, marca dónde es la carga más pesada de sentido. Y es ahí donde la mirada del espectador se concentra:



Está elaborada con base en la proporción áurea. Recordemos los dos bloques de acción descritos previamente, esos sectores están basados la sección área. Verticalmente, tenemos una zona delimitada por el borde de pared que rodea a la ventana, esto es, toda el área iluminada por la luz solar y el personaje que sujeta la cortina. Dejando una amplia segunda parte integrada por el resto de la habitación en penumbras ¿Qué nos dice esta disposición? Que es una composición sumamente equilibrada, a la vista resulta agradable, permite que la escena esté perfectamente planteada: El extremo derecho



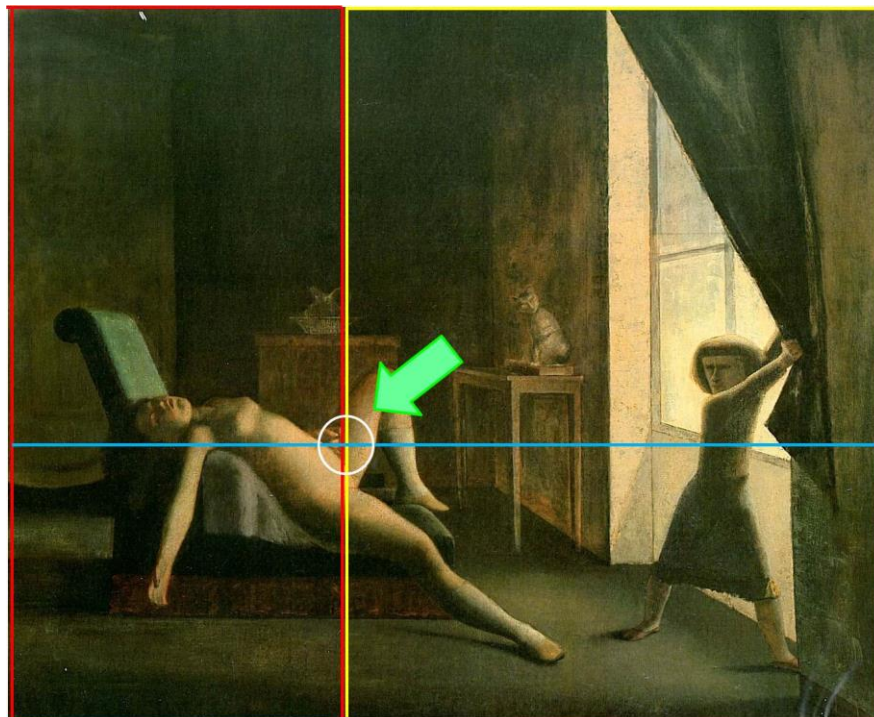
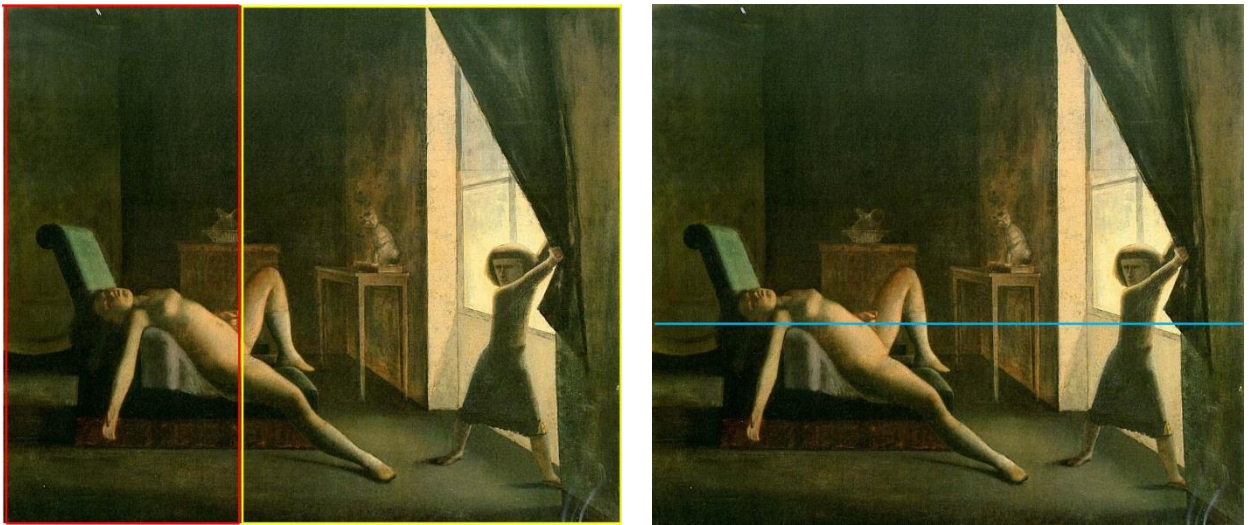
iluminado, como un portal que lleva directo a donde se halla la joven recostada, el cual se halla en el bloque de mayor longitud. Balthus plasma dimensiones: una clara y diáfana, que contrasta con la oscuridad de la otra. Como si hubiera dos universos o mundos dentro del cuadro, divididos por ese borde de la ventana, y la joven bañada por la luz es el receptáculo o el nexo para que ambas dimensiones se vinculen.



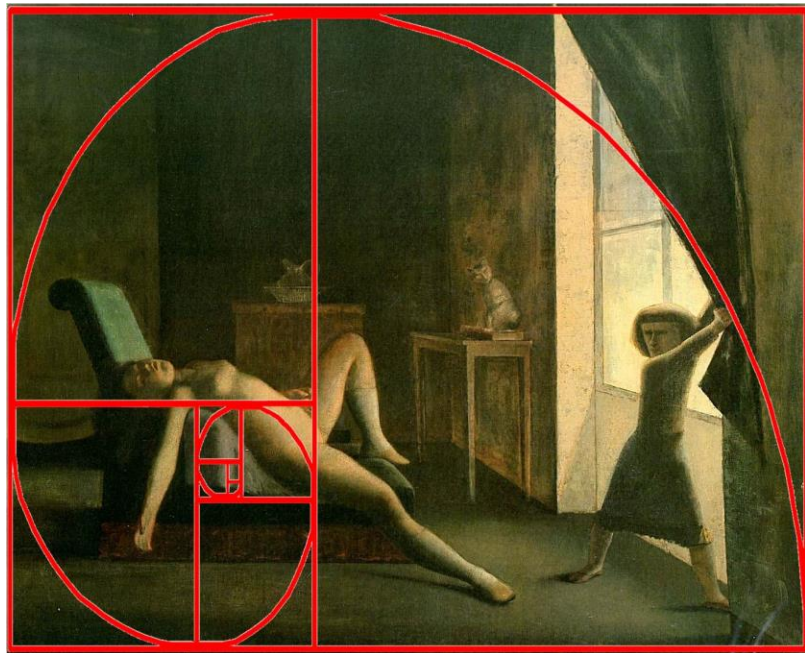
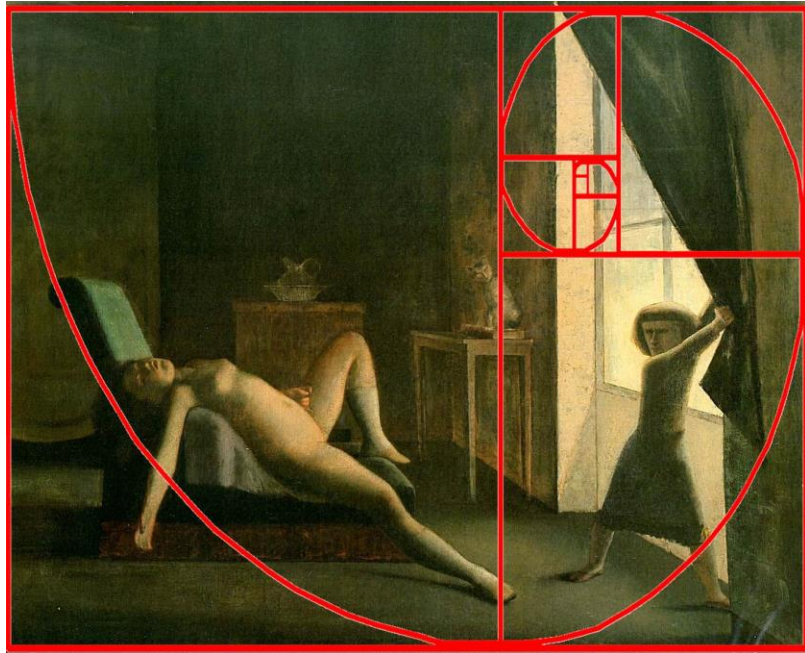
Resulta muy afortunada –en cuanto a estructura- este uso de la sección áurea, pues si el lado derecho de la composición (cuadrantes B y C) es pesado debido a la luz de la ventana, entonces se ve compensado por la poca iluminación del área izquierda (cuadrante A y D), la cual es más amplia en términos áureos ¿Traducción? Aunque el bloque donde se localiza la ventana -en cuanto a color- es más pesado, se equilibra, gracias a la longitud que tiene el resto de la habitación. Y hace que la mirada del espectador juegue entre ambas secciones: Miramos la ventana por su claridad, pero también a la chica en el sofá, pues la extensa penumbra que la rodea es inquietante.

Es una composición muy armónica, si invertimos nuestra plantilla, entonces hay un corte vertical que atraviesa el bajo vientre de la joven, junto con su mano izquierda que roza delicadamente la pierna flexionada; creando un punto de tensión crucial pues horizontalmente, también cruza a esa altura una línea con base en el número áureo, que va desde la axila hasta llegar al punto antes mencionado del vientre, finalizando en el

torso superior de la enana. La siguiente serie de imágenes del cuadro, ilustran lo anteriormente descrito. Cabe resaltar que la principal sección áurea de la composición es la que tiene el bloque de menor tamaño ubicado en la ventana. Esto que vemos a continuación, es un ejercicio que permite acentuar la sección áurea que atraviesa de forma horizontal el lienzo.



Esto muestra la excelente distribución del espacio que realiza Balthus: Crea movimiento ya que se produce una espiral (basada en el número de oro de Fibonacci). Si respetamos el primer diagrama realizado sobre la sección áurea, entonces la carga significativa se concentra en el extremo superior de la ventana (cuadrante B), pero si la línea vertical áurea se inclina al extremo izquierdo (diagrama anterior) entonces la espiral confluye en la joven, que asemeja mucho la trayectoria de la luz que entra por la ventana.



El lienzo tiene como base una paleta de verdes y marrones. Todos ellos análogos, ya que consiste en segmentos de color consecutivos, la mezcla que se produce en el cuadro a través de esta selección cromática, resulta armoniosa y natural. Muy ligada a asociaciones sobre la vida, la naturaleza y calidez. Los colores utilizados provocan una sensación acogedora, llena de intimidad.

La iluminación va de la mano con el recurso cromático, Klossowski usa como un proyector potente la ventana, que a través de los rayos solares, da vida a toda la habitación y sus componentes. La parte más clara la tenemos en el segmento derecho (tanto superior como inferior), de ahí se va en diagonal hacia la izquierda, bañando el cuerpo del personaje femenino que descansa en el sillón. Se realiza todo un uso expresivo de la luz: la enana que abre la cortina se percibe oscura, debido a que se halla a espaldas del ventanal, quien se muestra clara y refulgente es la jovencita. Esto nos refiere el rol de cada personaje: la mujer de corta estatura como un ser misterioso y secundario, quien oculta los rasgos de su rostro en la penumbra; y la adolescente como la protagonista del cuadro, quien acapara toda esa luz que emana del exterior, lo cual –hipotéticamente- pudiera ser una referencia de pureza o sacralidad, ya que esos resplandores luminosos llenan el cuerpo desnudo de la joven y la hacen ver totalmente diáfana y límpida. El gato se percibe claramente, gracias al reflejo de los rayos solares con la piel de la chica desnuda, además de la luz que entra por uno de los extremos de la ventana, esto permite que la expresividad del felino no pase desapercibida y podamos observar cómo gira su cabeza ante lo que ocurre.

Es una composición compleja en cuanto al uso de la luz, ya que al tener sólo una fuente lumínica, Balthus tiene que tener la habilidad de que ninguno de sus signos visuales se pierda, para esto echa mano de los matices, los colores se mezclan, yendo de lo más claro, hasta lo más oscuro en el plano más alejado de la composición, el tono permite separar los elementos y diferenciarlos. La puerta del vestidor se descubre fantasmagórica, pero aun así es perceptible, al igual que la palangana con jarra. Es pertinente señalar que el francés sólo pintaba con luz natural, en múltiples entrevistas reiteró que detestaba la luz artificial, debido a que ésta no tenía los cambios y movimiento que provee la que viene del exterior. Algo que recuerda a los impresionistas y su forma de capturar el dinamismo de la realidad. La luz -para Balthus- es la encargada de organizar su cuadro.

La expresión en el rostro de la joven es clara y precisa: La cabeza echada hacia atrás, el cabello totalmente suelto, sus ojos cerrados y la boca entreabierta; entregada a lo que podría ser ¿Un estado de éxtasis o profunda relajación? O acotando a un plano más literal, la desnudez juega como un acento del deseo, debido a que esa postura: Reclinada, con las piernas abiertas; manifiesta toda una significación erótica. Cada línea y curva de su cuerpo es acentuada con la luz; desde sus senos que altivos reciben el baño solar, su vientre extendido, su brazo y pierna derecha que yacen lánguidos, y su rodilla izquierda flexionada que permite la abertura total de sus ingles. Se remarca entonces, con los tonos, la expresión corporal del personaje que parece estar en una entrega absoluta. Al igual que los de la enana, que se aprecia severa y casi sin señales de emotividad, sus ojos son apenas unas rendijas, mientras que su gesto es rígido, al igual que sus movimientos: Los brazos tensos que sujetan la tela para dejar pasar la luz, sus piernas firmes y estiradas, al igual que su espalda. Es un personaje inexorable, que contrasta con el desenfado y candor de la jovencita.

La postura de cada personaje y su expresión no verbal se apoyan en todos los recursos antes mencionados. La combinación de colores hace que nos sintamos parte de esa habitación, que nos adentremos en lo que está ocurriendo a su interior. El cuerpo laxo de la joven remite a esa sensación de abandono y comodidad, a un anhelo o deseo que muchos quisiéramos tener: mostrar el cuerpo de forma abierta, como ella, que plácidamente lo hace. Al verla se antoja dejar atrás todo y sólo dejarse llevar por el momento placentero, sin presiones o pensamientos que ofusquen. Su gestualidad remite a la soltura que tienen los niños, que no les importa dormir o descansar en las posturas más insospechadas. Su despreocupación e ignorancia sobre los tabúes o normas sociales y reglas de conducta; hace que sus movimientos sean más naturales y caigan en una transgresión al pudor (Ej. Las piernas abiertas de la jovencita), no hay reservas ni culpa asumida.

Los gestos de la enana –como ya se mencionó- son austeros, toda su comunicación no verbal remite a alguien despiadado o cruel. Mientras que el gato erguido, sólo gira su cabeza para observar con serenidad lo que está ocurriendo, su expresión es neutral y sólo pretende ser un testigo mudo, que no se inmuta ante la escena.

En términos de estructura, la composición es impecable, combina de manera armónica todos los elementos, cuenta con mucha fuerza expresiva en todos los movimientos, gestos, ubicación de los personajes. Además que el color y el uso de la luz apoyan que tenga tanto poder de expresión, de transmitir algo en el espectador. Otros recursos que permiten tan exitosa composición son el equilibrio y el ritmo, que fomentan una contemplación sin disturbios, la forma en que Balthus preconfigura el ángulo de visión es muy acertado, ya que nos sitúa como invitados inesperados a una escena íntima, donde nuestra presencia no molesta a los personajes. Es un todo articulado que expone una técnica esmerada y escrupulosa, no por nada el proceso del cuadro llevó dos años a su autor, se percibe el cuidado y perfección que deseaba alcanzar dentro del lienzo: “el cuadro se desarrolla lentamente, día a día, en el silencio y en la paz. Es el cuadro el que me enseña a apartarme de la rueda frenética del tiempo. Lo que quiero lograr es su secreto, su inmovilidad”<sup>614</sup>. Esto nos recuerda la obra de arte como un testimonio.

- **NIVEL FORMAL-SEMÁNTICO**

Esta pintura corresponde al estilo del realismo, que tiene sus bases a mediados del siglo XIX con pintores como Courbet y Millet. Desde las décadas de 1920 y 1930 muchos artistas –entre ellos Balthus- se resistieron a las vanguardias, sobre todo aquellas relacionadas con la tendencia abstracta, y prefirieron capturar la realidad a través de una visión figurativa.

Tras la Primera Guerra Mundial, la pintura realista tuvo un apogeo, muchos pintores estadounidenses como Grant Wood representaban su entorno que iba complejizándose a pasos acelerados por el contraste entre la vieja tradición y el desarrollo tecnológico, aunado a las tensiones económico-sociales, un excelente ejemplo es su obra *Gótico Americano* (1930), que testimonia personajes (una pareja de granjeros) que parecieran estar a punto de extinguirse ante el feroz crecimiento industrial. En la década de los cuarenta, Edward Hooper tenía mucha aceptación con sus composiciones de escenas cotidianas, como *Noctámbulos* (1942) que evoca la alienación de las grandes urbes. El realismo de esos años tenía un toque introspectivo y melancólico.

---

<sup>614</sup> Alain Vircondelet (2001) *Mémoires de Balthus*. Editions Du Rocher. Mónaco. p.33.

Balthus para esos años, estaba regresando a París, y participaba en exposiciones dentro de galerías de arte. Es en 1947 cuando conoce a personajes clave dentro de su vida como Picasso y la que fuera su pareja sentimental, Laurence Bataille; estas personas harán mella en la forma de concebir su pintura, de plasmar la realidad. Ejemplo, es que a partir de su relación con Laurence comienza a experimentar más con el desnudo, entre estos ejercicios destacan: *La semana de los cuatro jueves* (1949), *Desnudo con gato* (1948-50), *Georgette Aseándose* (1948-49), *El gato mediterráneo* (1949) y *Desnudo con los brazos alzados* (1951). Su estilo lo va perfeccionando y haciendo más representativo<sup>615</sup>, enfocándose en actividades como la realización de decorados y vestuarios para puestas teatrales. Lo cual le brinda una mirada más detallada y analítica. El francés dentro de esa época que enmarca la creación de *La habitación*, buscaba alejarse de la polémica y escándalo causado por obras como *La calle*, *Alice* y *Lección de guitarra*; todas ellas de 1933. Estaba en una etapa de madurez y crecimiento, tanto personal como profesionalmente. Con esos conocimientos de producción teatral, empieza a elaborar escenas íntimas, sensuales, con reminiscencias a la pintura clásica: Hace un elegante y perfecto uso de la luz y el color. Todas las composiciones, Balthasar trata de cuidarlas al extremo, sin importar el tiempo invertido.

Su estilo figurativo lo combina con sus conocimientos sobre metafísica, o en otras palabras, utiliza el lienzo como un intérprete de la realidad, que en el caso de Balthus, estaba relacionada con algo superior y/o sagrado: “No me canso de decir que no te explicas a ti mismo, lo que quieres expresar es el mundo, sus misterios y sus noches. De paso, quizá encontrarás alguna clave que te permita comprenderte mejor, pero no es ese el objetivo [...] el pintor no es nada [...] actúa como transmisor de aquello que todavía ignora, aquello que permanece en lo secreto”<sup>616</sup>. Se vuelve un observador empedernido del entorno, de tratar de hurgar en la realidad aquello que está ahí, pero que no se muestra a primera vista: “Llegar a captar la fragilidad de unos pétalos pide una infinita paciencia que nada tiene que ver con el ritmo de la vida moderna”<sup>617</sup>.

Viaja el verano de 1951 a Italia, donde visita las ciudades de Roma y Sermoneta, y puede admirar obras de sus queridos maestros del Quattrocento. Es en el siguiente año cuando

---

<sup>615</sup> En el sentido de traer a escena, poner en acción algo.

<sup>616</sup> *Ibidem*. pp. 101-103.

<sup>617</sup> *Ibidem*. p. 242.

comienza la creación de *La habitación*. Todas estas vivencias son trasladadas a la obra. Ejemplo es la influencia clásica italiana que se percibe en su estilo: Hay un uso de formas geométricas y equilibrio: El formato y su espacio interior están organizados en rectángulos áureos. Los personajes –como ya se describió- tienen una abstracción triangular. Hay uso de la perspectiva y de esta manera crea profundidad en la escena. El color dota de expresión a la composición, no hay nada azaroso, hay un uso intencional de esa paleta cromática, que permite al espectador ver más allá de lo que sus ojos contemplan, el color junto con la luz construye una atmósfera.

La organización en la composición recuerda a Piero della Francesca: Hay mucho orden en la disposición de cada elemento, utiliza un formato horizontal, con niveles de lectura y uso de la simetría como en *La Flagelación* (1455). El personaje de la enana es inexpresivo y lleno de frialdad como los que utilizaba della Francesca, su figura obedece a un volumen geométrico. El italiano organizaba sus lienzos casi siempre en dos secciones y así marcar un ritmo, recurso que también utiliza Balthus en la creación de esta obra, al igual que el uso de luz natural y clara.

Los gestos en los rostros de los tres personajes: jovencita, gato y de la enana, remiten a los utilizados por Masolino y Masaccio: rígidos, con un cierto rictus, donde se manifiesta un sentimiento ambiguo. Muy esquemáticos y limpios. *La expulsión del Paraíso* (1427) de Masaccio ilustra bien este uso inexorable de la expresión y las semejanzas con Balthus. De esta obra también se encuentra la influencia de utilizar una sola fuente de luz, en este caso, la que proviene de la ventana.

El estilo también se refleja en el uso de ciertos motivos como el inmobiliario, que pertenecen al art decó, movimiento arquitectónico que tuvo mucho apogeo a partir de 1925 cuando se expuso en una feria de París. Se caracteriza por hacer gala de pulcritud y elegancia a través de líneas regulares y sencillas. La falda que porta el personaje de cabello corto, es claramente de la década de los cuarenta; donde se usaba esta prenda ligeramente por debajo de las rodillas (corte que se introdujo para ahorrar costos en la tela debido a la guerra). Los colores de esa época en la moda eran austeros como los que Balthus plasma en el vestuario.



Así pues toda la lógica imaginaria que integra este cuadro corresponde claramente al estilo donde Balthus ha sido catalogado: el del realismo o pintura figurativa. En específico de mediados del siglo XX. Todas las unidades visuales que el artista utiliza nos refieren a la época y cultura donde fue producida: la Francia de los años cincuenta. Es una composición realista a primera vista, pero ya posando nuestra atención en ella, observamos que tiene mucho de onírico, de fantasía. Es una realidad reconocible, pero va más allá de eso: hay misterio y una tensión psicológica palpable. Características del estilo de Balthus: “Me resulta imposible explicar con palabras la alquimia del trabajo que requiere transformar el paisaje en aquello que esconde [...] intentar alcanzar la profundidad del mundo<sup>618</sup>.”

## Dimensión simbólica

---

- **NIVEL SIMBÓLICO-PRAGMÁTICO**

En este apartado se hablarán de las características concretas de los símbolos que están contenidos en *La habitación*. Esto ¿Qué quiere decir? Que se profundizará en las cualidades materiales de aquellos símbolos encontrados y su relación con algún significado específico. Cabe recordar que un símbolo siempre es motivado, esto es, que guarda ciertos rasgos identificables con aquello que representa.

El primer símbolo del que se hablará es la joven desnuda, su cuerpo es símbolo de la preadolescencia, hablamos de unos doce o trece años: Tiene el vientre rollizo y los senos apenas desarrollándose. Esto remitiría también a una sexualidad incipiente, o en otras palabras que es una virgen, por la edad que aparentemente ostenta y las costumbres que estaban vigentes en ese tiempo. Sus calcetas largas y zapatillas son otro símbolo de su juventud, debido a que las chicas europeas de esa época (inicios de la década de los cincuenta) usaban calcetas por debajo de la rodilla, y ese estilo de calzado de suela plana; sobre todo aquellas que asistían al colegio. Su postura desinhibida es una afirmación simbólica de tales conjeturas, ya que a esa edad no hay una construcción total de los prejuicios morales o del pudor. Pueden enfrentar la desnudez o descansar en posiciones consideradas escandalosas, sin ningún reparo. Su cabello largo es

---

<sup>618</sup> Ibídem. p. 260

ambivalente, puede relacionarse con su condición juvenil, donde las chicas tienen una cabellera saludable, abundante y desordenada. Pero también es símbolo de sensualidad, tiene un significado altamente erótico que va desde la cultura egipcia hasta la actualidad<sup>619</sup>.

El gato es símbolo dual dentro de la composición. En primer lugar por sus cualidades concretas es un autorretrato de Balthus, los rasgos en el rostro del animal corresponden a los del pintor, el cual en numerosas ocasiones se autoproclamó como el rey de los gatos, ya que compartía muchas semejanzas con los felinos. En segunda instancia, el gato es un testigo silencioso, tal como esos seres en verdad actúan en el mundo: “Los gatos pueden estar quietos por tiempo indefinido, pero no debemos contar con ello. Son capaces de saltar en cualquier momento”<sup>620</sup>. El gato se convierte en un sello, en una marca personal de Balthus y cómplice de los universos que recrea en sus cuadros.

El sillón además de cumplir su función como objeto de descanso, es una *Chaise longue* o sillón largo, que tiene sus orígenes en el Egipto antiguo, es un sofá abierto, en forma de silla, alargado en unos de sus extremos para estirar y elevar las piernas. Simboliza elegancia, refinamiento y también connotaciones eróticas, ya que es un objeto asociado a la sensualidad, a mujeres bellas descansando sobre él. Se le relaciona también con vulnerabilidad al tener que estar la persona que lo ocupa, en una posición expuesta e inmóvil sobre del sillón, como la jovencita del cuadro.

La ventana es altamente simbólica, ya lo decía Balthus: “Es la fuente de luz. Si no hay ventana, nadie ve. La ventana es como un ojo”<sup>621</sup>. A partir de la ventana es que podemos percatarnos de lo que existe en la composición, de lo contrario, como espectadores nos hallaríamos a ciegas tratando de dilucidar de qué se trata el cuadro. Nos permite observar algo más que formas, y adentrarnos en la temática de la obra. También se relaciona con el aspecto divino que Klossowski comienza a impregnar dentro de sus obras: La luz se relaciona con la manifestación de lo sagrado, de Dios. Cabe señalar que el pintor francés era un devoto cristiano y en esta tradición la luz juega un papel fundamental: “Soy un ferviente cristiano. La pintura es un modo de acceder al misterio de Dios. De tomar

---

<sup>619</sup> Vid. Roger Dadoun (2006) *El erotismo*. Biblioteca Nueva. Madrid. p. 28

<sup>620</sup> Mieke Bal (2008) *Balthus. Obra y entrevista*. Polígrafa. Barcelona. p.72.

<sup>621</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario en la pintura*. Op.cit. p.53.

algunos destellos de su Reino. No hay vanidad en ello. Más bien humildad. Estar en condiciones de atrapar un fragmento de luz<sup>622</sup>. Al leer esta declaración de Balthus la luz en *La habitación* puede estar relacionada con la manifestación de una epifanía, como la paloma que visitó a María en representación del Espíritu Santo. En el Antiguo Testamento –específicamente en los Salmos- la luz era expresión de vida y salvación. En el evangelio según Juan, Jesús afirma: “Yo soy la luz del mundo. El que me sigue no caminará en tinieblas, sino que tendrá luz y vida”<sup>623</sup>. Así pues la luz tiene un simbolismo muy especial para los cristianos, en el bautismo la luz de la vela que acompaña al bautizado, significa una nueva vida, un nuevo camino a seguir a través de las enseñanzas de Cristo.

El filósofo y teólogo francés, Jean Chevalier sostiene que la luz “se pone en relación con la oscuridad para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución.”<sup>624</sup>. Esta cita es muy importante, ya que en el cuadro hay dos bloques de acción: uno iluminado y otro en penumbras, entonces la luz sería un conducto para algún tipo de actividad o paso, representados de manera poética por Klossowski. Recordar que en múltiples obras de arte o imágenes de carácter religioso o mítico, la gracia, victoria o ascensión de personajes se liga con escenarios luminosos; mientras que la tristeza, depresión con algo oscuro, hay una dualidad luz-tinieblas.

La escena se desarrolla entre estas dos tónicas: la oscuridad de la habitación, pero la jovencita gracias a la luz de la ventana simbólicamente es bendecida: “la luz simboliza la expansión de un ser por su elevación”<sup>625</sup> ¿Será bendecida? o ¿Pasa a otro estado?, es innegable observar a la luz que recibe su cuerpo como una señal de que ella ha sido elegida o ungida, lo desconcertante es saber el propósito de tal acción: “La luz es el símbolo patrístico del mundo celestial y de la eternidad. Las almas separadas del cuerpo serán, según san Bernardo «zambullidas en un océano inmenso de luz eterna y de eternidad luminosa»”<sup>626</sup>. Esa luz –si seguimos las hipótesis previamente descritas- pone cara a cara al personaje femenino con Dios o una entidad superior.

---

<sup>622</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. p. 21

<sup>623</sup> Juan 8,12.

<sup>624</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Herder. Barcelona. p. 663

<sup>625</sup> *Ibidem*. p. 668

<sup>626</sup> *Ibidem*. p. 667.

Por sus cualidades concretas, la ventana al ser cuadrada es un vehículo para que la divinidad se haga presente y tome a esa jovencita, ya que una ventana con esas características, de acuerdo a Chevalier “es la receptividad terrena, con respecto a las aportaciones celestiales<sup>627</sup>”. Esto nos puede llevar a una primera conjetura: *La habitación* es la representación de una experiencia de tipo espiritual o religiosa.

El libro debajo del gato, puede ser un símbolo de la razón, del juicio humano versus la naturaleza animal (representada por el gato). Recuerda los supuestos de Kant<sup>628</sup> sobre el entendimiento y la sensibilidad: Aparato dual con el que nos enfrentamos a la realidad, la cual nunca será absoluta, es incognoscible. El libro simboliza la razón que sólo conoce lo que ella misma produce. La verdad nunca es objetiva ni absoluta, los seres humanos la vamos creando y construyendo. Así que el libro por sus cualidades intrínsecas es una advertencia que no debemos tomar apresuradamente una posición ante la escena, no dejarnos llevar de lleno por nuestros escrúpulos. La suspicacia es necesaria como espectador, pero también es cierto que debemos estar abiertos a lo desconocido y ante eso que puede darnos desconfianza u ofuscación. No hay una sola realidad y el conocimiento se da a través de la experiencia y de esos aprioris o saberes previos, por lo que estar en contacto con la obra nos ampliará y enriquecerá nuestro horizonte de pensamiento.

Los rasgos severos del personaje que sujeta la cortina, remite a que no se sabe a ciencia cierta si es una mujer u hombre, lo que puede orientarnos sobre su género es la falda que porta, aun así su expresión del rostro, en especial su ceño y mirada rígida hace que se deshumanice un poco y se le dote de un aura tenebrosa, fuera del mundo conocido. Su mirada tensa y escrutadora hacia la joven desnuda, hace pensar que su papel dentro del cuadro es el de un operador; como si fuera el símbolo de un verdugo, o de un mero instrumento que realiza tareas que le han encomendado previamente; pero que en sí, no es la mente intelectual de la acción. Solamente ejecuta instrucciones.

Por último, la puerta se presenta de grandes dimensiones, y en el extremo izquierdo, perdida un poco entre la penumbra, no alcanza a recibir la luz que emana de la ventana, estas condiciones al articularlas hacen pensar que la puerta es símbolo de un umbral, de

---

<sup>627</sup> Ibídem. p. 1056.

<sup>628</sup> Vid. Emmanuel Kant (2009) *Crítica de la razón pura*. FCE. México.

un pasaje que conducirá ¿O condujo? a la jovencita hacia algo aún incierto. La percepción de Chevalier sobre la puerta apoya esta hipótesis: “simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a cruzarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá”<sup>629</sup>. Su ubicación y tamaño sólo favorecen estas conjeturas, no es al azar que ventana y puerta se contrapongan: Que una esté iluminada y otra oscura, localizadas en extremos opuestos.

Para comprender mejor una obra, hay que tener en cuenta que los símbolos son elementos explicativos, son unidades que permiten la cognición, y que a pesar de ser insondables y nunca agotar su significado; portan ciertas pistas para comprenderlas, como lo son estas semejanzas con lo referido. Este sería el primer paso para el entendimiento de un símbolo, y posteriormente de la composición en su conjunto. Las suposiciones dentro de este nivel son con base en las categorías personales de comprensión.

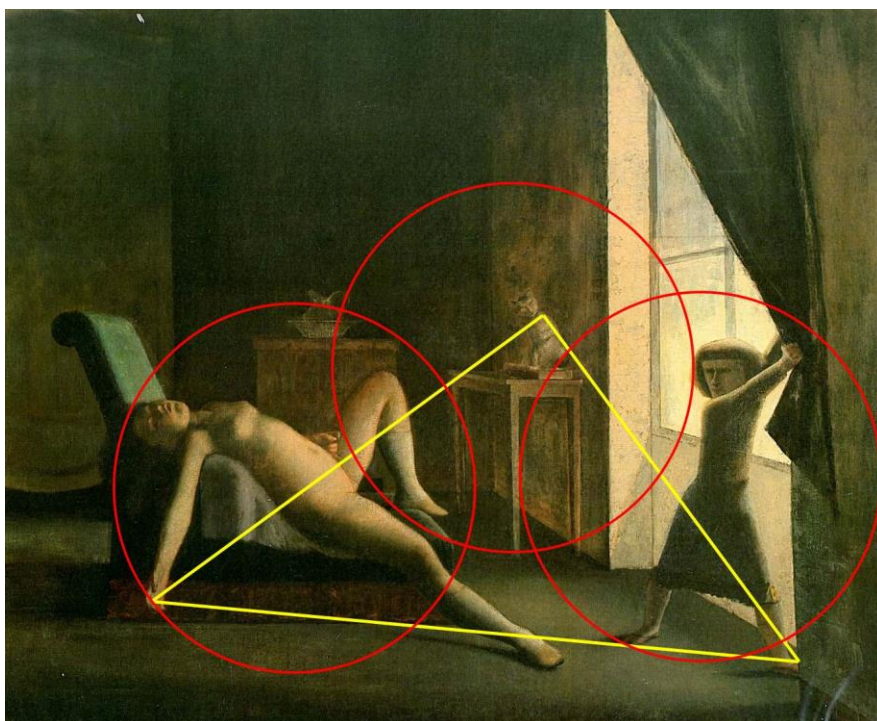
- **NIVEL SIMBÓLICO-SEMIÓTICO**

Ya se hablaba en el primer capítulo sobre los arquetipos, modelos que acompañan a los seres humanos desde su origen; varían acorde a la especificidad cultural de cada grupo social; pero su basamento o estructura es la misma: símbolos que moldean patrones de comportamiento, que ayudan a entender el mundo.

Comenzaremos con la simbología del número de personajes centrales, son tres: muchacha, gato y el que sostiene la cortina. Su ordenación espacial hace una tríada, ya sea a través de unir cada una de las figuras con líneas, o a través de círculos, ambos métodos forman un conjunto ternario, como se puede observar en la siguiente imagen.

---

<sup>629</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 855



Estos aspectos formales conllevan un significado: el de la trinidad. Ya desde que son tres personajes hay un fuerte simbolismo, este número se relaciona con lo sagrado (la mayor parte de las religiones, así lo considera): “Comprende toda la vida y la experiencia, es nacimiento, existencia y muerte; mente, cuerpo y alma; pasado, presente y futuro”<sup>630</sup>. Representa el concepto de totalidad. Es un número místico, Platón consideraba que el humano era una unidad conformada por tres dimensiones: material, espiritual e intelectual. El tres simboliza armonía, su presencia remite a la conservación de todos los seres del universo ya que representa al ser Supremo. Que sean tres las figuras conectadas nos dice que su presencia y su relación entre ellas tiene un objetivo: la manifestación de lo divino, de algo superior: “En todas las tradiciones religiosas y en casi todos los sistemas filosóficos hay tríadas que corresponden a fuerzas primordiales hipostasiadas o a aspectos del Dios supremo [...] En general, estas triadas simbolizan las manifestaciones principales del poderío divino”<sup>631</sup>. Así pues, Baldung nos brinda en la estructura de su composición, guías para ir descubriendo la presencia de Dios en *La habitación*. El pintor públicamente se reconoció como un ferviente católico, que buscaba a

<sup>630</sup> Miranda Bruce-Mitford (1997) *Signos y Símbolos*. Diana. México. p. 102.

<sup>631</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 1026.

través de la pintura una aproximación a lo divino: “Tengo el convencimiento de que la pintura es una forma de plegaria, una vía de acceso a Dios”<sup>632</sup>. Su cuadro parecer ser el símbolo o la representación de una epifanía.

Sobre el simbolismo del color, Balthus consideraba primordial este recurso, los colores, consideraba, actuaban en conjunto, como si fueran parte de una sinfonía: “Un color no existe más que en relación con los otros colores. Es como una nota musical que depende necesariamente de todas las que la rodean. Solamente cuando está terminado -¿y puede serlo del todo?- podemos saber cuál es el color real del cuadro”<sup>633</sup>. El color es un elemento vivo, con una función activa y decisiva para la creación de una obra: “Cuando hay otro color, algo pasa. Insisto: un color sólo asume su función, su timbre, por así decirlo, cuando hay otro a su lado”<sup>634</sup>.

En *La habitación*, hay un uso notable del verde, con nutridos matices y variantes. Este color en el cristianismo simboliza la trinidad<sup>635</sup>. Concepto -que como ya se vio- está dentro del cuadro, y es con el uso del verde que al parecer Balthus confirma su presencia. La alcoba tiene una atmósfera llena de verde, acentuado en el sillón donde yace la joven. ¿Por qué ahí? El verde se asocia a la juventud y vitalidad, características afines a la edad que ostenta el personaje femenino que se ubica en ese mueble. También tiene una connotación divina, ya que para los cristianos es un símbolo de renacimiento, inmortalidad y esperanza. Además de fungir como una protección contra el mal, de ahí que los obispos carguen una piedra esmeralda que los alejen de las tentaciones<sup>636</sup>. Combinado con color amarillo o dorado, el verde es el paso de lo terrenal hacia lo divino. En el caso de nuestro cuadro, el verde se coordina con los rayos dorados que se derraman sobre la piel de la joven y parte de las paredes, dando una interpretación de que la joven está en una especie de transición. Algo verde, inevitablemente simbolizará vida y nuevos comienzos. En la composición pictórica permitirá que exista una sensación de equilibrio y bienestar, ya que este color es envolvente y calmante. Esta obra de Balthus, acertadamente conjuga el verde con el significado que representa, tanto el color, como el cuadro en sí. Se establece una relación forma-contenido maravillosa.

---

<sup>632</sup> Alain Vircondelet (2001) *Mémoires de Balthus*. Op.cit. p. 30

<sup>633</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario en la pintura*. Op.cit. p. 50.

<sup>634</sup> Alain Vircondelet (2001) *Mémoires de Balthus*. Op.cit. p. 32.

<sup>635</sup> Miranda Bruce-Mitford (1997) *Signos y Símbolos*. op. Cit. p. 107.

<sup>636</sup> Eulalio Ferrer (2007) *Los lenguajes del color*. FCE. México. p.153.

El marrón dota de una atmósfera cálida a la composición. Confiere una sensación de seguridad, probablemente para evitar una perturbación mayor al espectador, pues ya de por sí la escena desconcierta por su crudeza y misterio; entonces los colores deben ser lo más armónicos posibles, y el marrón cumple esa función a la perfección. Se asocia con algo hogareño y sencillo. Algo marrón no será visto como amenazante. Simboliza el color terrestre; y al trasladar este significado a la obra, sería la representación de lo terrenal que tiene contacto con lo sagrado (representado por el verde y blanco).

El blanco es un eje cardinal para la comprensión de todo el simbolismo del color dentro de la obra. Su significado se asocia de inmediato con lo sagrado, y la luz que proviene de la ventana, es blanca, tanto que no deja observar nada al exterior de esos vidrios, sólo la refulgente luminosidad, clara e intensa que baña el cuarto. Y si hemos empezado a vislumbrar que Balthus trata de testimoniar a Dios en su pintura, entonces, el color blanco encarnizando la luz es un símbolo de la presencia de la divinidad. Para apoyar tal hipótesis, es bueno reparar en que la cortina que deja pasar la luz es verde, y “este color esconde un secreto, que simboliza un conocimiento profundo, oculto de las cosas y del destino”<sup>637</sup>. La cortina verde funge como un velo de lo sagrado, de eso que el personaje con falda descorre para que la deidad se haga presente, otro significado, asociado al blanco es que “es también un momento transitorio en la charnela de lo visible y lo invisible”<sup>638</sup>. Esa luz blanca es un puente para acceder al misterio que Balthus quiere comunicar al espectador. Lo blanco refiere a mutaciones del ser, es un color ritual, asociado a la acción de iniciación<sup>639</sup>. Y en la dimensión narrativa podremos ahondar más en este punto, donde la joven parece ser parte de un acto de este estilo, por eso se llena de la luz, que al ser blanca remite a aquellos que han tenido contacto con lo divino, es símbolo de una teofanía, o en otras palabras que Dios ha establecido contacto tangible con un ser humano, en este caso con la chica desnuda, que puede físicamente, ver y sentir la luz sobre su piel.

---

<sup>637</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 1059.

<sup>638</sup> *Ibíd.* p. 189.

<sup>639</sup> *Ibíd.* p. 190



Las zapatillas de la joven son doradas, lo cual tiene un significado especial, este color es símbolo de iluminación y conocimiento, o en otras palabras de la luz celestial<sup>640</sup>, indicación de que la muchacha ha sido elegida para un acontecimiento excepcional, con temática sagrada. Al ser derivado del amarillo, este color también puede ser tomado como una advertencia, de algo que rebasa el entendimiento humano. O en palabras de Jean Cazeneuve<sup>641</sup>, numinoso. Lo que se contempla dentro de la composición es un acto misterioso y fascinante.

El tapete ocre pardo, tiene matices rojizos, y al conjugarse con lo verde del diván hace una conjugación insólita. Aún más relacionada con la atmósfera enigmática de *La habitación*: “La virtud secreta del verde viene del hecho que contiene al rojo”<sup>642</sup>. Es una complementariedad que representa una revelación de secretos, la lucha entre la luz y la oscuridad, muerte y renacimiento. Se relaciona con sacrificio: “No por otra razón los pintores de la Edad media pintaron de verde la cruz, instrumento de la regeneración del género humano, asegurada por el sacrificio de Cristo”<sup>643</sup>. Reiterando la acción ritual que contiene la obra. Y si añadimos el color blanco de la piel cubierta por la luz o las calcetas, entonces tenemos otro refuerzo del carácter religioso que Balthus buscaba imprimir. Puesto que “en las imágenes eclesiásticas se colorean las tres virtudes teologales –fe, esperanza y caridad- con el blanco, el verde y el rojo, respectivamente”<sup>644</sup>. Algunos escritores, sencillamente usan esta tríada cromática para referirse al concepto de virtud, como lo hace el poeta italiano Dante Alighieri en su obra, *La divina comedia*, al referirse al personaje de Beatriz que es símbolo de la fe dentro del texto.

Para finalizar esta parte del simbolismo del color, señalemos el gato que es gris. Su significado dentro de la obra, se vincula con la acepción cristiana, donde lo gris es símbolo de la inmortalidad del alma<sup>645</sup>, el gato es una figura que representa la eternidad, cualidad indudablemente religiosa. Este color simboliza a su vez, meditación; y el personaje felino se muestra ensimismado, en un estado de embelesamiento por lo que observa. Como si estuviera en un proceso de cavilación profundo.

---

<sup>640</sup> Ibídem. p. 784

<sup>641</sup> Vid. Jean Cazeneuve (1971) *Sociología del rito*. Op.cit.

<sup>642</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 1059.

<sup>643</sup> Ibídem. p. 1060.

<sup>644</sup> Eulalio Ferrer (2007) *Los lenguajes del color*. Op.cit. p. 151.

<sup>645</sup> Miranda Bruce-Mitford (1997) *Signos y Símbolos*. op. Cit. p. 107.

Ahora pasaremos a los arquetipos localizados, siendo prudente puntualizar que el simbolismo muchas veces no es buscado conscientemente por el autor, en el caso de Klossowski, él negaría casi cualquier tipo de intencionalidad simbólica en la creación de sus cuadros, ya que –como se ha mencionado- lo relacionaba con una vocación y destino. Los intérpretes de las obras somos quienes proyectamos categorías, que se basan en la tradición tanto de la obra como del artista, y a su vez en lo que nosotros vamos significado y explorando dentro del lienzo. Por lo que el siguiente listado es una búsqueda tentativa de figuras guía para comprender mejor *La Habitación*, indagar en aquello que no vemos a simple vista o que no puede ser descrito de manera explícita.

El primer arquetipo que se propone está en la composición es el de la doncella, representado por la joven sobre el sillón. Este arquetipo “representa la pureza, inocencia y en todas por igual, la candidez. Marca el inicio de la pubertad y la vida fértil que espera su realización”<sup>646</sup>. Y a lo largo de este nivel hemos podido observar que este personaje se relaciona con la virtud y una edad preadolescente. Su ubicación dentro de la composición, refiere a que su papel dentro del campo de acción, es la de prestarse para un ritual, ya sea que va recibir algo, o ella en sí es una ofrenda, si esto se lleva a la temática erótica – si esto se lleva a la temática erótica que a primera vista maneja el cuadro- entonces su simbolismo se complejiza, pues la ofrenda es ¿De carácter espiritual o sexual?

Muchos escritores manejan el arquetipo de doncella dentro de sus textos, uno de ellos es Lewis Carroll, con su afamada obra *Alicia en el país de las maravillas*, que habla de las aventuras de una jovencita en un lugar fantástico. Balthus era admirador del británico; y no es de extrañar que este personaje fuera recurrente dentro de la obra del pintor francés, pues tenía mucha afinidad con la filosofía manejada dentro de los textos de Lewis. En el caso de *La habitación* la doncella es el personaje central, el punto focal de la composición. Ya en la dimensión narrativa se podrá ampliar más la información sobre el gusto de Balthus sobre este arquetipo. Sólo se puntualizará que no debe confundirse a la doncella con la concepción de Lolita, que se encuentra más relacionado con la pérdida de la inocencia y connotaciones directamente sexuales. Pero Klossowski siempre rechazó esta acepción para sus personajes femeninos: “Las niñas son las únicas criaturas que todavía pueden pasar por pequeños seres puros y sin edad. Las lolitas nunca me

---

<sup>646</sup> Gerardo Valverde. *Diccionario de arquetipos* en <http://gerardodiario.wordpress.com/arquetipos/> Consultado Octubre 2013.

interesaron más allá de esta idea”<sup>647</sup>. Aquí se hallan más claves para comprender el rasgo espiritual que Balthus impregnaba a sus cuadros, representándolo con una iconografía un tanto escandalosa por sus acepciones claramente eróticas. El arquetipo de la doncella no tiene aún definida por entero su personalidad y lugar dentro del mundo; ya que no es totalmente consciente de sus capacidades y deseos ¿Esto qué quiere decir dentro del lienzo? Que la muchacha que yace desnuda no tiene total conocimiento de lo que produce ante el espectador, que su voluntad está siendo –más que manipulada– conducida por fuerzas, hasta este punto, desconocidas y superiores. Comúnmente se asocia a la doncella con el umbral entre la niñez y la vida adulta, simboliza el inicio de la vida erótica. Es un arquetipo que habla de transición.

El gato coincide con el arquetipo de guardián del umbral. Son seres protectores, que tienen como función custodiar. En *La habitación* ¿qué cuida o protege? Si la tesis de que la composición representa una especie de ritual, entonces, el gato como guardián, es el que simboliza el paso hacia lo desconocido, hacia eso que el rito instaurará. Los guardianes del umbral no prohíben o niegan la entrada como tal, más bien ellos reflexionan sobre quién o quiénes son los elegidos para traspasar la frontera. Son un símbolo de la existencia de una purificación, requisito necesario para acceder a eso que resguarda el guardián: “Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro [...] es prueba de purificación, el fuego que quema el cuerpo y permite que pase el espíritu”<sup>648</sup>. La luz que inunda la alcoba puede ser vista como la llama que está limpiando a la joven y dejando que su espíritu se haga presente. La ubicación del felino dentro del cuadro es a un costado de la entrada luminosa, y a espaldas de toda la penumbra, como una gárgola que custodia silenciosamente el recinto, y aunque usualmente hay que vencer o persuadir al guardián para que nos permita la entrada; en el cuadro ese acto no está presente, puede ser que tal faena ya ocurrió; y ahora sólo se observa que el gato accede tranquilamente a que todo transcurra sin mayor reparo: “los guardianes simbolizan las fuerzas que se concentran en los umbrales de transición entre distintos estados de

---

<sup>647</sup> Balthasar Klossowski de Rola, citado por Carlos Yusti en *Balthus, pintor de lolitas a plena luz*. Op.cit. Consultado Octubre 2013.

<sup>648</sup> Gerardo Valverde. *Diccionario de arquetipos*. Op.cit.

evolución y progreso, o regresión espiritual<sup>649</sup>. Otra buena referencia a que la escena hace alusión a una transformación o cambio que está sufriendo la jovencita sobre el sillón.

El personaje con falda es un poco más complicado de descifrar, ¿Acaso es también un guardián? o ¿Tiene la función de ser un mensajero, un verdugo? Cualquiera de estas posibilidades parece encajar con la figura; pero acorde a su ubicación y aparente rol dentro de la acción, su arquetipo más cercano es el del heraldo. Son seres que portan la llamada hacia alguna aventura o misión. Su presencia simboliza un destino que se despliega, una liberación de fuerzas. Un claro arquetipo de heraldo es el conejo blanco en la ya mencionada obra *Alicia* de Lewis Carroll. Usualmente, los arquetipos del heraldo y el guardián del umbral aparecen en obras vinculadas con la figura del héroe. Pero dentro de nuestra pintura, parece ser que Balthus los ubicó –conscientemente o no- como compañeros de la aventura que está transitando la joven protagonista, este personaje es quien abre la cortina y deja entrar la luz que –como ya hemos visto- tiene una función primordial en la acción que se desarrolla dentro del cuadro.

- **NIVEL SIMBÓLICO-SEMÁNTICO**

Aquí ahondaremos un poco en el sistema de prácticas que acompañaron a Balthus desde su nacimiento; y que invariablemente repercutieron en su estilo y creación de obras como *La habitación*. Esto dentro del primer capítulo, se analizó en la categoría de habitus.

Balthasar fue un artista que estuvo rodeado del escándalo a causa de sus polémicos cuadros, sobre todo aquellos que incluían desnudos o situaciones controversiales, como el caso de *La Calle* (1933) pintura que tuvo que ser retocada –a petición del comprador- por fomentar modelos de conducta inadecuados. Es bienaventurado decir que el desnudo es un símbolo dentro del estilo balthusiano, pero más allá de un recurso erótico, el pintor lo relaciona con su ferviente espiritualidad y recuerdos de la grata niñez que vivió. Él en diversas entrevistas aseveró que seguía viendo el mundo con ojos de niño, y que esa mirada es la más bella que puede uno tener, los niños son desinhibidos y el desnudo no les atemoriza, se sienten cómodos sin ropa. Su educación aristócrata y en cierta manera liberal –al no estar sujeto a una educación impuesta o tabúes familiares- permite que observe la realidad desde un filtro más relajado. Pierre Bonnard que era muy cercano a su

---

<sup>649</sup> Juan Eduardo Cirlot (1992) *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. España. p. 231.

familia, fue un pintor de numerosos desnudos: Llenos de un manejo de color y luz maravilloso, además de encuadres insólitos. Pierre no se adhirió a ningún movimiento artístico. Aconsejaba estrechamente a Balthus durante su juventud, esto ineludiblemente tuvo repercusiones en nuestro autor. Su ojo artístico lo fue puliendo desde muy temprana edad, así como también la elección de sus motivos. El motivo del desnudo debe verse más allá de una simple referencia erótica, puesto que la visión de mundo de Klossowski rebasaba tal noción.

La creación dentro de la composición de una atmósfera a través del color y la luz, se vuelve más entendible, después de saber cuáles fueron sus influencias desde la niñez: “En casa de mis padres había casi siempre mucha gente, artistas, poetas, personas apasionadas y cosmopolitas. Bonnard, Gide y por supuesto Rilke pertenecían a ese círculo. Los contactos con toda esa gente que hablaba de pinturas o que la hacían equivalían a todas las academias del mundo”<sup>650</sup>. Su gusto por ciertos estilos artísticos como el periodo del Quattrocento, se detonan porque su padre siempre le hablaba de esa etapa, en específico de Piero della Francesca. Y su madre, era una excelsa acuarelista. Ambos progenitores admiraban a Cézanne, cuyo nombre Balthus recuerda como una palabra sagrada y mágica, ya que los miembros de su familia se referían al pintor postimpresionista con muchísimo respeto. A lo largo de este análisis hemos podido notar las influencias que tiene Balthus en su cuadro del Quattrocento (perspectiva, proporción áurea, planos, etc.) y de Cézanne (a quien consideraba un genio) tomó su lógica de representación, donde echa mano de la geometría y equilibrio, provocando que a pesar de ser figurativo el estilo, hay una abstracción muy poderosa que permite traducir la realidad dentro del espacio que brinda un cuadro y condensar significados:

Nunca me interesó realizar pinturas no figurativas. Esto no tiene nada que ver con lo que yo busco. Pero mi obra es una abstracción. A fin de cuentas toda pintura es una abstracción. Cuando observo esa parte de paisaje por la ventana, pienso enseguida en una materia para traducir la calidad de la luz, un trazo para reflejar los contornos de las formas, una visión espacial para expresar la articulación de sus planos: eso ya es un proceso de abstracción. El gran arte es siempre simplificador. Mire a Cézanne<sup>651</sup>.

Esta cita realizada durante una entrevista es muy relevante; ya que define de forma muy general lo que es la pintura para Balthus, y la manera en que concibe su estilo: Va más

---

<sup>650</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario en la pintura*. Op.cit. p.28.

<sup>651</sup> *Ibíd.* p. 45.

allá de una reproducción de la realidad, es una selección personal, una concepción del mundo que va formando el artista en el lienzo. Esto nos remite la obra de Klossowski, a nivel simbólico se encuentra suficientemente fundamentada. El empleo de cada recurso visual tiene una función y uso específicos, donde sus raíces son fuertemente simbólicas: personajes, color, expresión, luz, equilibrio; están llenos de significado profundo, en busca de testimoniar un extracto del mundo, una visión del artista. Es oportuno remarcar el carácter polisémico del símbolo, y en los cuadros del pintor francés cada unidad corresponde a una multiplicidad de dimensiones. Desde la que se originó en su creación, hasta las que se han ido adhiriendo con cada interpretación. Cada cuadro es una unidad compleja de significado, poderosamente simbólica, que está en estrecho contacto con el mundo de su creador, con esas experiencias que lo acompañan y fomentan su imaginación y capacidad creativa. Para apoyar esta afirmación, hay que observar lo que Balthus respondió durante una entrevista, cuando le cuestionaron sobre cómo elabora una pintura, en específico, la constitución de sus composiciones:

Eso es mi matemática íntima. Mi geometría personal. Se forjó gracias al contacto con Poussin y Piero della Francesca, que era el Cézanne de su época, todos pintores que alcanzaron una firmeza de construcción en una sutil alianza entre rigor y ligereza. Todos formidables fundadores que reconstruyen el mundo en sus cuadros. Ya que hay detrás de las apariencias, una geometría que rige todas las cosas y que estructura el universo. Sólo ella permite leer el ordenamiento profundo del mundo. Sólo ella me interesa, y no los remolinos que agitan la superficie de las cosas<sup>652</sup>.

El contexto que rodeó a nuestro autor a finales de la década de los cuarentas, fue un terreno propicio para que buscara a través del arte una reflexión sobre lo que es el mundo: Una Francia recuperándose tras el término de la Segunda guerra mundial, se promulgaba una nueva constitución en 1946 y la cuarta república se instauraba. A través de una alianza con Estados Unidos, se propició un crecimiento industrial que elevó las producciones, y por ende, la economía. La sociedad se erigía con bríos y excelente actitud, ejemplo es que la tasa demográfica aumentó. La crisis y los horrores de la guerra parecían quedar atrás, y daban oportunidad a que nichos como el arte florecieran. Balthasar podía dedicarse a su pasión de lleno y sin grandes preocupaciones.

*La habitación* se produce en una etapa donde Balthus ya no buscaba escandalizar. Su exposición de 1934, en la que se exhibieron obras como *La ventana*, *Lección de Guitarra*,

---

<sup>652</sup> Ibidem. p. 52.

*La toilette de Cathy y Alice* (todas ellas de 1933) causó gran revuelo. Objetivo buscado por Balthus para ser ubicado dentro de los círculos artísticos, ya que la pintura figurativa había caído en desuso, las vanguardias eran las que se llevaban los reflectores, y requería una manera de llamar la atención hacia sus lienzos, ¿La solución? Mostrar cuadros llenos de una sexualidad inquietante y explícita. En una carta enviada a su entonces novia Antoinette, durante los preparativos del material para su primera exposición, Balthus le externa: “Preparo una nueva tela. Más bien feroz. Una escena erótica. Quiero gritar, con sinceridad y emoción, todo lo trágico y palpitante del drama de la carne, las leyes inquebrantables del instinto. ¡Muerte a los hipócritas!”<sup>653</sup>. A partir de que la gente acudió a ese evento; sus cuadros quedaron estigmatizados con ese halo erótico y turbador. Al paso del tiempo, el aristócrata ya no pensaba igual; y afanosamente trataba que sus lienzos no se relacionaran con una intencionalidad directamente sexual. En numerosas entrevistas recalca que sus cuadros no los consideraba eróticos, y que todo eso era un proceso por parte de los espectadores. Así que su estilo de representación a partir de mediados de los cuarenta fue modificándose: Los desnudos dejaron la agresividad, y se transformaron en elegantes, sutiles y etéreos. Su situación social del cuadro simboliza una etapa más sosegada y de introspección por parte de Balthus.

El entorno de la obra se encuentra íntimamente ligado con las compañías que tenía el artista en ese tiempo. Acaba de divorciarse hacia un par de años, su padre había muerto en 1949; y su reputación como pintor gozaba de estabilidad. En el terreno sentimental, Laurence Bataille era quien ocupaba sus pensamientos, como ya se ha dicho, realizó de ella numerosos cuadros, la mayor parte con desnudo, a ciencia cierta no se sabe la identidad de la modelo en *La habitación*, pero puede ser que se tratara de la entonces joven actriz, quien tenía ese aspecto añorado de los personajes en los cuadros de Balthus, a pesar de contar con la mayoría de edad.

Esta joven, al ser hija del escritor Georges Bataille -famoso por sus tratados sobre erotismo- hace suponer que impregnó –directa o indirectamente- a Balthus de esta filosofía: Bataille observa lo erótico en una relación estrecha con lo sagrado y la muerte, provocando transgresión y transformación en el ser humano. Aunado a este parentesco,

---

<sup>653</sup> Balthus, Antoinette de Watteville (2001) *Correspondance Amoureuse Avec Antoinette De Watteville, 1928-1937*. Editado por Stanislas Klossowski De Rola Buchet-Chastel. Francia.

Laurence era hijastra del psicoanalista Jacques Lacan; quien aseguraba la constitución de un individuo está basada en tres niveles articulados entre sí: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Éste último estado es el que permite al ser humano desarrollarse en el mundo, con recursos como el lenguaje. Y dentro de lo imaginario se postula un proceso llamado estadio del espejo, donde cada individuo conforma su personalidad o su yo, en reconocerse a través de otro. De ver su imagen en una persona diferente, como si fuera el reflejo de un espejo; y de esta manera afirmarse así mismo. Balthus era amigo estrecho de esta familia (Laurence, Lacan y su madre Sylvia) así que no es de extrañar que en conversaciones de sobremesa, el psicoanalista compartiera con el pintor estos argumentos. El espejo (como objeto) empezó a aparecer en muchísimos cuadros del francés. No es el caso de nuestra pintura, pero es bueno tener conocimiento de dónde proviene la repetición de ciertos motivos: “La muchacha, el gato, el espejo... Los tres misterios quizá. Ellos se me imponen, eso es todo. No busco más lejos. En todo caso, el espejo en mi pintura no tiene nada que ver con una imagen de vanidad. Es lo que me permite reflejar la imagen del mundo”<sup>654</sup>. O en otras palabras, conocerse a partir de la otredad. Sus versiones sobre los mismos temas, son símbolo de esa búsqueda que tenía Balthus por descubrir los secretos del mundo. Y de cómo iba concibiendo cada uno de ellos a partir de sus diferentes momentos de vida.

Ahora que se mencionó el gato, es un símbolo con una función decisiva, tanto en *La habitación*, como en casi toda la obra de Balthus. Tiene una redundancia equiparable al motivo de las jovencitas. Su presencia iconográfica se remite a la infancia del pintor, cuando realizó una serie de dibujos en tinta china que narraban la historia de Mitsou, su adorado gato perdido. Balthus siempre estuvo acompañado de estos animales, ya sea a través de incluirlos en sus cuadros, como en la vida real, donde en sesiones de fotos – sobre todo aquellas realizadas en su hogar o estudio- no era de extrañar que hubiera un gato, ya sea junto de él o rondando por los alrededores: “Siempre quise mucho a los gatos. Efectivamente, es mi animal fetiche. Es más, hasta yo mismo debo ser un poco gato. Cuando era pequeño, se daba este fenómeno curioso: despedía un tipo de olor de almizcle que hacía siempre estuviera rodeado de una corte de gatas”<sup>655</sup>. El gato como símbolo tiene un vínculo muy fuerte con la realidad de Balthus. Va ligado a la dimensión psicológica del artista francés; es una parte inexorable de su imaginario.

---

<sup>654</sup> *Ibíd.* p. 53.

<sup>655</sup> *Ibíd.* p. 53.



A grandes rasgos es que terminamos con esta ubicación de los símbolos utilizados en *La habitación*, con el mundo de vida de su autor. Cada uno de ellos pertenece o tiene una función dentro de la realidad en la que Balthus existía. A su vez, esta realidad con todos sus factores, ejerció una influencia en la creación de dicha obra. El habitus al que pertenece el pintor francés es un marco de interpretación –no absoluto- pero sí muy relevante para entender las condiciones que propiciaron la construcción del cuadro. De haber nacido en otro país, dentro de otra familia, que hubiera tenido diferentes costumbres y situaciones de vida; entonces la pintura –y sus símbolos- serían interpretados de manera completamente distinta. Erwin Panofsky, considera que debe hacerse un rastreo de lo que él llama “síntomas culturales”<sup>656</sup>; en otras palabras, de los símbolos dominantes de una época. Si no tenemos un adecuado conocimiento de ellos, entonces nuestra interpretación no estará debidamente fundamentada, hay que hacer una investigación sobre las circunstancias históricas, esto es, lo que determinado objeto, tema, forma o acontecimiento significaba en un tiempo específico.

En el caso de nuestro artista, la reconstrucción de su universo simbólico e histórico que se hizo en el pasado capítulo, permite situar de manera espacio-temporal los elementos del cuadro. Por ejemplo, la arquitectura que se alcanza a vislumbrar en la ventana, o el diseño de los muebles. Los símbolos que se han identificado guardan estrecha relación con la historia de vida del pintor, tal es el caso del gato. Su idea sobre lo sagrado de la pintura y no seguir las vanguardias es un símbolo de su estilo: Balthus consideraba la tradición como algo revolucionario: “Pintar así es intentar llegar a la profundidad del mundo. Las técnicas que he utilizado a menudo, tomadas de los pintores primitivos italianos [...] quieren revelar el recorrido hacia la profundidad, hacia una memoria inmemorial”<sup>657</sup>. Esta cita de Klossowski es perfecta para cerrar este nivel, donde sólo a través de símbolos se puede abrir una experiencia más compleja, acercar al espectador a algo que de otra forma sería imposible de comunicar.

---

<sup>656</sup> Erwin Panofsky (2006) *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma. Madrid. p. 57.

<sup>657</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. p. 218.

## Dimensión narrativa

---

- **NIVEL NARRATIVO-PRAGMÁTICO**

Recordemos que esta dimensión es la encargada de complementar las dos anteriores, explicar la trama detrás de la representación, o en específico en *La habitación*. Una obra de arte narra una historia o un episodio. Tiene un carácter sincrónico, puesto que aglutina el devenir del tiempo (todo ocurre simultáneamente) dentro de la composición: “Debemos observar la imagen como un acontecimiento, un suceso, que pide ser descifrado: una historia que nos está siendo relatada”<sup>658</sup>. Esta afirmación de Julio Amador es la perfecta introducción para comprender la relevancia del aspecto narrativo de la obra. Es donde el significado del cuadro se redondea y cobra un sentido más amplio, ya que lo relacionaremos con un relato específico: Se establece el proceso comunicativo de forma profunda entre espectador y obra, provocando que nos identifiquemos y nos dejemos decir algo por lo que estamos observando.

*La habitación* es un testimonio multidinámico: Podemos vislumbrar la acción que representa (una narrativa o historia particular), su nexa con una realidad concreta, el contexto de su autor y de las referencias o reinterpretaciones que la acompañan. Esta dimensión está en constante crecimiento, no se llega a un punto final, es la fase donde los espectadores van contribuyendo con cada interpretación.

El nivel donde nos localizamos es el encargado de identificar aquellos personajes o situaciones que están dentro del lienzo y conectarlas con la realidad ¿Esto que nos quiere decir?, que no son figuras completamente ficticias, están encadenadas con un referente.

La chica sobre el sillón, presumiblemente es la pareja de Balthus, Laurence Bataille. Ya se ha desarrollado su presencia en la vida del autor para esos años cuando se pintó el cuadro. La fisonomía del personaje que presenta Balthus, corresponde a la de Laurence. Y no sólo en esa obra, *Desnudo con gato* (1948-50) o *La semana de los cuatro jueves* (1949) son otras pinturas donde ella es la protagonista. Pero si aún quedan dudas, Balthasar realizó el boceto *Rostro de Laurence Bataille* (1948) que acaba con cualquier

---

<sup>658</sup> Julio Amador Bech (2008) *El significado de la obra de arte*. Op. Cit. p. 114.

vacilación sobre la modelo de *La habitación*. Los rasgos de la joven coinciden perfectamente con el personaje desnudo. Además de ser un testimonio de la juventud que tenía Laurence en esos años.



*Rostro de Laurence Bataille.*  
(1948) Balthus

El gato, conserva un parecido con Balthasar Klossowski. Esta no es la primera vez que incluye un velado autorretrato. En *Lección de Guitarra* (1933) el personaje de mayor edad -que tiene a la niña en su regazo- se ha afirmado es Balthus<sup>659</sup>, debido al parecido en la expresión, y en bocetos posteriores que realizó con base en dicho cuadro. Esta autoinserción de su figura como personaje del lienzo representa un fragmento sobre la concepción que tenía de la pintura: algo estrechamente vinculado con su persona, donde todo converge y se relaciona; sin llegar a ser una autobiografía. Pintar para Balthus permite –además de otras cosas- que el artista halle claves sobre sí mismo<sup>660</sup>. Ejemplo es *La toilette de Cathy* (1933) donde su primera esposa y él, son representados. Este hábito de incluirse como personaje de sus obras es particularmente reflejo de una época de su vida (década de los treinta a los cincuenta) cuando estaba convirtiéndose en una celebridad. Años más tarde, esta tendencia desaparece casi por completo; debido a que su forma de vida y costumbres se convierten en una rutina más espiritual y apaciguada.



*Estudio basado en la lección de guitarra* (1949) Balthus

<sup>659</sup> “La *Lección de Guitarra*, en la cual el rostro del «profesor» es un autorretrato apenas disimulado”. Christian Delacampagne (2004) *Balthus*. Op.cit. p. 7.

<sup>660</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. p. 88.

La pose de la chica recostada, tiene una abundante redundancia en la obra de Klossowski. Si retomamos la *Lección de Guitarra* (1933), la “alumna” está en una pose casi idéntica a la muchacha de *La habitación*, sus piernas estiradas, el torso y abdomen relajado, y los brazos lánguidos a sus costados. Esta expresión corporal denota un abandono del personaje, una total sumisión hacia lo que ocurre. No hay coerción ejercida, ella está ahí voluntariamente, aceptando su destino. Esta pose era una de las favoritas de Balthus, realizaba numerosos bocetos para estudiarla y perfeccionarla, como *Estudio para lección de guitarra* (1934).



*Estudio para la lección de guitarra* (1934)  
Balthus

Posteriormente, la insertaría con frecuencia, dándole ciertas variaciones; las representaba sentadas con la pierna flexionada, utilizaba ojos cerrados o una mirada que esquivaba la del espectador; no utilizaba en ocasiones el desnudo, las jovencitas estaban vestidas pero dejando ver parte de su ropa íntima, y sin poder faltar las emblemáticas calcetas: *Niña con gato* (1937), *Thérese* (1938), *Thérese soñando* (1938), *La víctima* (1939-46), *Salón I* (1941-43), *Desnudo reclinado* (1945), *Los días felices* (1944-46), *Desnudo con gato* (1948-50), *La semana de los cuatro jueves* (1949) y *Desnudo con los brazos alzados* (1951) son precedentes de la expresión corporal característica de las jovencitas de Balthus. Motivo recurrente que se analizará con un poco de mayor profundidad en el nivel narrativo-semántico.



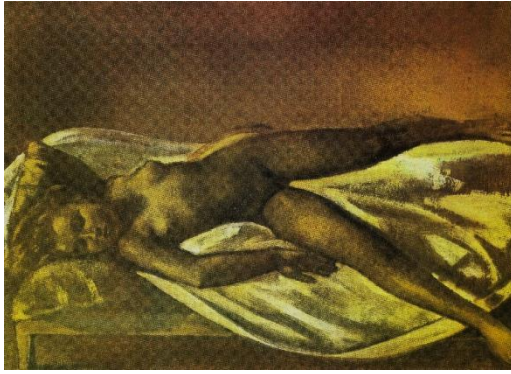
*Niña con gato*. 1937. Balthus



*Thérese*. 1938. Balthus



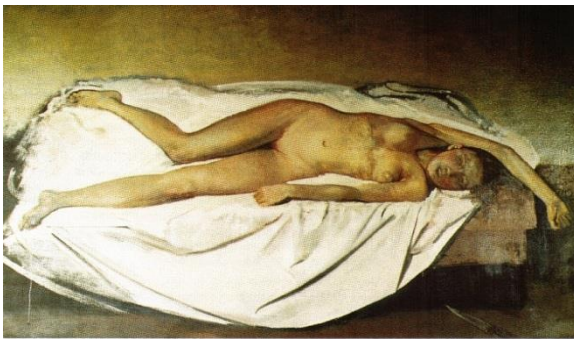
*Thérese soñando*. 1938. Balthus



*Desnudo reclinado.* 1945. Balthus



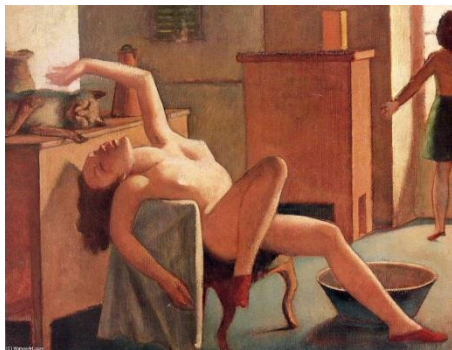
*Los días felices.* 1944-46. Balthus



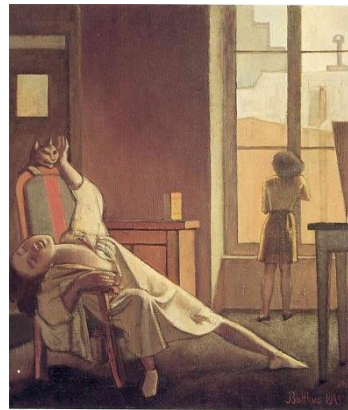
*La víctima.* 1939-46. Balthus



*Salón I.* 1941-43. Balthus



*Desnudo con gato.* 1948-50. Balthus



*La semana de los cuatro jueves.* 1949. Balthus



*Desnudo con los brazos alzados.* 1951. Balthus

Su hermano mayor, Pierre; estudia la cuestión de la pose dentro de la obra de arte, toma para tal empresa, la categoría de *tableaux vivants*<sup>661</sup> que designa la representación viva de una acción. Es decir, en un cuadro hay el montaje de una escena que tiene vida, que se halla congelada en la composición pictórica. Encerrada en ese lienzo, pero que el espectador con su interpretación, continúa el proceso del drama. La pose –siguiendo este

<sup>661</sup> Vid. Mieke Bal (2008) *Balthus. Obra y entrevista*. Op.cit. p. 71.

juicio- es fundamental, ya que mantiene el equilibrio y coherencia de la obra, cada pose es la guía para entender la trama de lo que observamos.<sup>662</sup>

Pierre Klossowski, fue un reconocido teórico, que abordaba reflexiones sobre teología, literatura, filosofía y erotismo. De éste último tema, realizó algunas novelas muy exitosas; como *Roberte, esta noche* (1954) –que forma parte de una trilogía titulada *Las leyes de la hospitalidad-* y *El Baphomet* (1965). Era amigo estrecho de Georges Bataille, Pierre colaboraba activamente en la revista de éste, *Acéphale*. Ahora se entiende porqué su hermano Balthasar comenzó a tener contacto con este círculo de los Bataille e impregnarse de su pensamiento.

El mayor de los Klossowski, realizó numerosas investigaciones y ensayos sobre el escritor francés el Marqués de Sade, quien su verdadero nombre era Donatien Alphonse François de Sade. Uno de estos textos es su famoso libro *Sade, mi prójimo precedido por el filósofo criminal*, publicado en 1947; época previa a la elaboración del cuadro que estudiamos. Esto nos puede dar pistas de lo que Balthus leía en aquel entonces. El texto aborda el nexo de Sade con la teología, y cómo se opone a ella. En otras palabras, como a partir de un rechazo hacia alguna divinidad, la sexualidad se explora con mayor ahínco, sin ningún tipo de restricciones: “Deben cada vez proclamarse la ausencia de un Dios garante de las normas, es decir, profesar el ateísmo íntegro que pretenden atestiguar con sus actos”<sup>663</sup>. Los placeres se disfrutaban cuando se derroca la efigie divina. Tener conciencia de esto, permite –de acuerdo con Klossowski- que haya una liberación del erotismo.

Y es que para el escritor francés, nos movemos en simulacros; en versiones que rompen con la ley<sup>664</sup>, con los originales que siempre tendrán nuevas versiones: “La ley acaba por mirarse en el espejo grotesco de su propia dispersión, de sus posibilidades infinitas, en ese instante en que entra en confrontación con su propio simulacro, con sus múltiples

---

<sup>662</sup> Esto nos recuerda todo lo dicho por Aristóteles en la Poética, y más concreto, lo postulado en el capítulo 1, sobre la mimesis y el concepto de re-presentación.

<sup>663</sup> Pierre Klossowski (2005) *Sade, mi prójimo precedido por el filósofo criminal*. Arena Libros. Madrid. p. 30.

<sup>664</sup> Entendiendo ley como una noción general que abarca: ley de la naturaleza, ley del cuerpo, ley religiosa, ley que establece nuestro contacto con el mundo.

repeticiones inoperantes”<sup>665</sup>. Estos simulacros se basan en el hecho de que en el ser humano opera un enigma, es decir, un fondo inquebrantable. Ese fondo no se rige por los códigos sociales, y es diferente en cada persona; tanto así que uno mismo no puede llegar a conocer la totalidad de ese fondo. Para Pierre, la construcción de *La habitación* es un simulacro, un espejo en el cual como espectadores nos vemos reflejados, entramos a esa dinámica de introspección y replanteamiento de nuestras categorías de pensamiento, la siguiente cita es una reflexión sobre el lienzo y la manera en que él lo concibe:

Este cuadro representa exactamente la habitación en la que me alojo... Vuelvo a casa y ya no está el cuadro, sino que allí ahora hay un espejo... un medio ilusorio de capturar el ambiente para sacarlo de su centro... Pero, en ese respecto, es un simulacro imperfecto que viene a suplir nuestra divagación verbal, entre la imagen reflejada y la imagen de mi ensoñación la palabra se insinúa aun definitivamente<sup>666</sup>.

Estos juicios fueron posteriores a *La habitación*, pero la manera en que el ensayista francés percibía la obra de su hermano menor es muy importante y nos da herramientas para su comprensión. Su reflexión teórica sobre el simulacro y la obra del Marqués de Sade, puede ser que no influyeran directamente en Balthus, ya que al parecer tenían opiniones encontradas. Pero aun así estos pensamientos son marcos referenciales que debemos tomar en cuenta y no pasar por alto: Todo lo que ocurre en nuestra vida afecta de una forma u otra nuestras acciones, de forma anecdótica se incluye la siguiente opinión de Balthasar sobre Pierre: “Lo veo muy poco. Creo que sigue más la moda que yo [...] Mi hermano es un personaje muy curioso. Comenzó por ordenarse, luego atravesó una gran crisis religiosa [...] se casó, luego comenzó a dibujar con crayones de color [...] Nuestras visiones del mundo son completamente diferentes”<sup>667</sup>. Cercanos o no, ambos personajes pertenecen a la misma familia y esto es un indicio de lo que a nivel inconsciente pudo ser inspiración para la pintura de Balthus. Los hermanos eran como antónimos: Pierre tenía una obra más transgresora, oscura por decirlo así. En cambio su hermano menor iba por una vereda más gentil, mostrando un aspecto de la realidad más agraciado.

---

<sup>665</sup> Jorge Fernández Gonzalo (2011) *Pierre Klossowski. La pornografía del pensamiento*. Revista de filosofía Cuaderno de materiales. No. 23. P. 267. En <http://www.filosofia.net/materiales/pdf23/CDM17.pdf>. Consultado Noviembre 2013.

<sup>666</sup> Pierre Klossowski, citado por Stanislas Klossowski (1983) *Balthus: Gemälde*. Schirmer-Mosel. Múnich. p. 81.

<sup>667</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario en la pintura*. Op.cit. p. 30.

Volvamos al recorrido de las obras similares de Balthus en cuanto a la pose y presencia de una jovencita durante el periodo de las décadas de los treinta a los cincuenta. Si nos fijamos detenidamente, no son las únicas coincidencias entre el conjunto de lienzos que hemos reunido. ¿Acaso no es de notar que comienza a introducir la figura del gato como acompañante, para después agregar otro personaje, y más tarde una ventana? La pierna flexionada de las Thérèses, su aparente inocencia y desenfado ante la mirada del espectador. Las telas y pliegues que sostienen a las jóvenes soñadoras. La misteriosa figura que acompaña a las protagonistas, que nunca deja ver de lleno sus rasgos, evita el contacto visual; primero a ras de suelo, después espaldas a una chimenea, y finalizar con su presencia frente a una ventana de cuatro paneles, que llena de luz la escena. Estas no pueden ser meras coincidencias. Se observan esos cuadros como bocetos o estudios previos a lo que fue la culminación que hizo con *La habitación*, donde todos esos elementos confluyen. Es como si esta obra fuera el resultado cumbre de una ardua labor de análisis y experimentación por parte de Balthasar, quien decía “Quizás es un poco también lo que hacen los niños con el descontento: si estuviese satisfecho de entrada, no haría muchas versiones de los mismos temas”<sup>668</sup>.

- **NIVEL NARRATIVO-SEMIÓTICO**

Ya se estableció que toda obra de arte encierra una historia, o mejor dicho, historias. Desde la que fue adjudicada por el autor, hasta las que son añadidas a partir de las diferentes interpretaciones. La obra tiene un incremento de ser, y ninguna de esas narraciones son desdeñables, ya que muchas veces, como creadores, no percibimos elementos que agregamos a nuestra representación.

*La habitación* es un testimonio visual que puede estar basado en obras previas de otros autores. Se comenta que una de estas fuentes de inspiración, es el óleo del siglo XVI: *El sátiro masón*, del italiano Agostino Carracci. De acuerdo a la investigación realizada por el filósofo belga Bart Verschaffel<sup>669</sup>, la mayor fuente de inspiración de Klossowski son los grabados de este artista de estilo barroco. Bart desde el inicio hace hincapié en que la pintura no tiene la misma temporalidad que la pintura (algo que ya mencionamos) ya que ésta última “consiste en capturar una aparición y, así, se convierte en objeto de

---

<sup>668</sup> Ibidem. p. 53.

<sup>669</sup> Vid. Bart Verschaffel (2004) *Á propos de Balthus*. A&S Books. Bélgica. 70 pp.



meditación<sup>670</sup>. La razón de relacionar a Carracci con Balthus se da porque ambos pintores preconfiguran una vista voyerista ¿Qué quiere decir? La estructura de la composición está organizada de tal forma que como espectadores nos convertimos en fisgones involuntarios de una intimidad. Presenciamos silenciosamente una intensa escena, donde nos sentimos perturbados al no saber a ciencia cierta lo que se desarrolla ante nuestros ojos. *La habitación*, al igual que *El sátiro masón* nos transforman en invitados sigilosos que abren su mente hacia lo que ocurre: “en este silencio, el espectador queda reducido al sentido de la vista, un sentido que abre las puertas al reino de la imaginación<sup>671</sup>. No hay nada totalmente dicho, cualquiera de las dos obras desconciertan, pues sus personajes son indiferentes a nuestra mirada y siguen absortos en sus labores.



*El sátiro masón*. Siglo XVI. Agostino Carracci

Viendo el lienzo de Agostino, es indudable la similitud en cuanto a elección de motivos: Una joven desnuda, en actitud relajada y descansando cómodamente. Un gato manso y callado, sentado sobre un libro. Una ventana al fondo, una pesada cortina verde sostenida por una pequeña figura, que en el caso de Carracci no hay lugar a dudas que es un crío, ambos hacen uso de texturas a través de los pliegues en las telas. La pintura del grabador italiano, tiene una explícita significación erótica: el sátiro es un símbolo de lascivia; se regodea en el movimiento del péndulo sobre el pubis de la chica. Viste una pequeña prenda blanca a la altura del bajo abdomen, que oculta -por lo que se observa- una erección. Es una forma ingeniosa de censura: no deja todo a la vista, pero se vuelve más provocativa la acción, al descubrir las formas que se esconden bajo la tela. Asunto que Balthasar deja en un plano latente.

Una pintura similar a *El sátiro masón*, es *La Pesadilla* (1781) del suizo Henry Fuseli, quien pertenecía al romanticismo. La composición va más o menos por el mismo tenor que la de

<sup>670</sup> Mieke Bal (2008) *Balthus. Obra y entrevista*. Op.cit. p. 71.

<sup>671</sup> Ibidem. p. 71.

Agostino: una chica desfallecida, en lo que parece un sopor; y arriba de ella una figura que podría pasar por demoniaca o malévola. Un animal asiste discretamente la escena (en este caso, un asno que se asoma entre las cortinas). Y es entonces que vemos la tríada repetirse: mujer, animal y ser misterioso. La paleta de color es muy afín: marrones, verdes y blanco. Si ponemos las dos pinturas paralelas, y las observamos a lo lejos se percibe el notable parecido a nivel formal. La creación de una atmósfera es otro de los puntos que pueden homologarse con el cuadro de Balthus. Hay un fuerte contraste de luz para intensificar la expresión de los personajes: La joven resplandece entre tanta oscuridad. Esos recursos permiten al espectador sumergirse de lleno en la composición. Aquí el erotismo es sugerido, igual que en *La habitación*: La dama de Fuseli pareciera estar en una ensoñación erótica o sufriendo un éxtasis. *La pesadilla* es una invitación a remover fibras sensibles de nuestra psique: miedos, deseos y anhelos. Abre por completo el espectro de interpretaciones: sobre todo aquellas relacionadas con



*La pesadilla*. 1781. Henry Fuseli.

violencia sexual, transgresión. Es una combinación muy interesante entre lo sublime y el horror: La delicadeza de la joven durmiente, su ropa vaporosa; con los rasgos de los otros dos personajes: las facciones grotescas del enano; y los ojos desorbitados del asno.

En la biografía del artista<sup>672</sup>; hecha por el historiador y curador norteamericano, Nicholas Fox Weber. El autor asegura que *La habitación* tiene referentes de la *Madonna del parto* (1459-67) de Piero della Francesca, una hipótesis algo atrevida, pero que Fox Weber fundamenta en que la joven representada por Balthus está embarazada, y el personaje achaparrado puede ser un ángel, que como en el fresco de Piero sostiene la cortina. Nicholas observa *La habitación* como una re-interpretación de un tema religioso. Algo que puede no ser tan descabellado, debido a que si observamos con atención, los dos ángeles a los costados de la virgen, portan ropa que combinan los colores marrón rojizo y verde. Elección cromática que también se repite en el lienzo de Balthus y que tiene un

<sup>672</sup> Vid. Nicholas Fox Weber (1999) *Balthus: A Biography*. Knopf. New York. 650 pp.

fuerte simbolismo espiritual: es una representación de dos mundos, el celestial y el inframundo: “En todas las mitologías las verdes divinidades de la primavera invernan en los infiernos, en donde el rojo ctónico las regenera. Por ello son exteriormente verdes e interiormente rojas, y su imperio se extiende sobre los dos mundos”<sup>673</sup>. Para dejar más clara esta poderosa dualidad, recordemos el mito de Perséfone, quien se simboliza de verde, ya que aparece en primavera y retorna a los infiernos en otoño. Destino que se le impuso desde que comió semillas de granada: “Ese grano de granada es su corazón, parcela del fuego interior de la tierra que condiciona toda regeneración: es el rojo interno de Perséfone, la verde”<sup>674</sup>.



*La Madonna del parto*. 1459-67. Piero della Francesca

Ella representa la conexión entre la vida y la muerte, la regeneración o renacimiento del mundo. Dentro de la religión cristiana, el color verde es la esperanza y protección. Los obispos lo adoptan como su color pastoral, y la esmeralda es la piedra papal que protege de Lucifer (que se relaciona con el rojo e irónicamente también con el verde). Esta combinación: verde con rojo es paradójica, llena de esoterismo; siempre relacionada a cuestiones sagradas o misteriosas.

Ya que estamos hablando de mitología, la escena representada por Balthus podría ser una versión del mito de Erígone<sup>675</sup>; quien era hija de Icaro. En el sexto libro de la *Metamorfosis*<sup>676</sup> del poeta romano Ovidio, la joven fue seducida por Dionisio -Baco para los romanos- (dios del vino, la vegetación y el éxtasis, protector de la agricultura y la paz).

<sup>673</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 1059

<sup>674</sup> *Ibidem*. p. 1059.

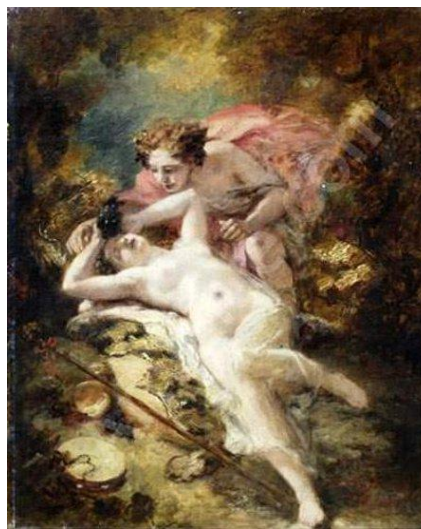
<sup>675</sup> En la mitología griega, la tragedia aconteció cuando debido a los conocimientos de viticultura que había compartido Dionisio con Icaro, éste decide hacer una fiesta con sus camaradas para compartirles el vino. Los invitados abusan del brebaje, y su estado de ebriedad es confundido con envenenamiento por parte de su anfitrión; por lo que deciden darle muerte. Erígone, descubre el cadáver de su padre enterrado a los pies de un árbol; y horrorizada por la injusticia, decide suicidarse colgándose ahí mismo de una rama. Dionisio enfurecido, provoca una epidemia de suicidios entre chicas atenienses; hasta que se da con los culpables del asesinato, y tiempo después se instituye un festival (conocido como la Vendimia) en honor a Icaro y Erígone, donde las jovencitas en vez de ahorcarse, se mecen en cuerdas que cuelgan de los árboles (columpios)..

<sup>676</sup> Vid. Publio Ovidio Nasón (2008) *Metamorfosis*. Gredos. Madrid.

Dionisio se le presentó a Erígone en forma de un racimo de uvas, y de esta forma poderla poseer. Cuando se da cuenta de su virtud mancillada, Erígone devastada decide ahorcarse; pero es resucitada por Palas y transformada en araña. Así, la joven del sillón es Erígone; quien de acuerdo al escritor mexicano Rubén Márquez Máximo<sup>677</sup>, se encuentra en un estado de embriaguez a causa del encuentro con Baco. Si observamos las siguientes obras francesas: *Erígone* (1739) de Charles Michel-Ange Challe, *Baco y Erígone* (1858) de Nicolas F. Octave Tassaert, y *Erígone* (1881) de Charles Antoine J. Loyeux; el parecido entre éstas y *La habitación* –en cuanto a la representación de la joven- es asombroso. El cuerpo se presenta desnudo, y casi en la misma postura del lienzo de Balthus: Desfallecido y lánguido en las extremidades. La cabellera es larga y ondulada. La muchacha tiene una expresión de estar dentro de una ensoñación. Como si estuviera en un estado de concentración o relajación profundo.



*Erígone*. 1739. Charles Michel-Ange Challe



*Baco y Erígone*. 1858. Nicolas F. Octave Tassaert



*Erígone*. 1881. Charles Antoine J. Loyeux

<sup>677</sup> Rubén Márquez Máximo (2012) *La chambre de Balthus: erotismo, religión y melancolía*. Revista electrónica de literatura, Círculo de Poesía. Agosto 2012. En <http://circulodepoesia.com/nueva/2012/08/la-chambre-de-balthus-erotismo-religion-y-melancolia/>. Consultado Octubre 2013.

No es de extrañar que Rubén Márquez asocie al personaje de Balthus con la figura mítica de Erígone. Pero el poeta mexicano va un poco más allá en sus hipótesis, vincula el cuadro de Balthus con la noción de ritual:

La escena representa toda la configuración de un rito, de un instante de lo sagrado, pues existe una evocación a la ofrenda. El sillón es la piedra de los sacrificios donde la joven yace en actitud de víctima que se brinda. El cuadro se va complementando cuando nos percatamos que la joven se ofrenda al Sol. La luz que entra por la ventana, en ese momento de inconciencia, la hace suya, y con ello, el Sol se alimenta recreando el instante sagrado de la renovación: vida y muerte se reúnen. El personaje misterioso con cuerpo de niña pero rostro de adulto que descorre las cortinas simula al sacerdote que ofrenda a la víctima y la luz es el filo del metal que la penetra<sup>678</sup>.

Personalmente, esta interpretación considero es muy acertada, une la visión de mundo del pintor francés, que estaba repleta de espiritualidad. Klossowski trataba de realizar una pintura religiosa con temas fuera de la iconografía sacra, utilizando una realidad cotidiana, escenas y motivos con los cuales uno se pudiera identificar. Lo que hace Balthus con *La habitación* es acercar la esfera de lo sagrado al espectador.

Regresemos a la cita de Márquez, en ese párrafo se condensa mucho significado: La analogía del sillón con una piedra de sacrificio no parece descabellada, la postura de la chica, su expresión de entrega, además de su ubicación frente a la luz que entra por la ventana; nos remiten a esos actos donde jóvenes vírgenes son entregadas como ofrenda a diversos dioses. El elemento de la luz es muy importante, ya se ha mencionado su protagonismo simbólico dentro de la composición; es una metáfora de algo superior que está manifestándose, y establece comunicación con el cuerpo desnudo. Ya decía Jean Chevalier: "La luz de Dios difunde belleza y pureza sobre las facultades más bajas, como también las más altas del alma humana y esto es lo que significa luz de luz"<sup>679</sup>. Hay un regalo divino representado. No gratuitamente los personajes se ubican como una tríada, evocando la trinidad. En el Islam, se considera a Dios como la única luz, y es de él, de donde van derivándose todas las demás. Así, la luz que baña a la protagonista no puede ser más que Dios haciéndose presente.

Pero, esto nos lleva a la pregunta ¿Qué estamos viendo en *La Habitación*? ¿Una teofanía? ¿Un ritual? ¿Una mera ofrenda? o tal vez todo eso y nada a la vez. El filósofo

---

<sup>678</sup> Ibídem.

<sup>679</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 667.

rumano Mircea Eliade menciona que todo ritual imita un arquetipo divino<sup>680</sup>. Aquí podríamos estar ante el arquetipo del sacrificio, donde el alma encuentra purificación, y se hace una comunión con lo divino a partir de una renuncia. El arquetipo de la doncella se encuentra fuertemente articulado con el sacrificio, es ella quien se entrega a ese intercambio. Pero este sacrificio ¿Qué finalidad tiene?, es difícil responder certeramente, sólo es posible dar algunas aproximaciones: Eliade teje una conexión entre creación y sacrificio, están articulados y son interdependientes ¿Cómo es esto? A partir de que se ejecuta el acto, se busca reestablecer o mantener el equilibrio, es decir, crear armonía: “el sacrificio propiamente dicho tiene otra finalidad: rehacer la unidad primordial”<sup>681</sup>. Cuando se comete un sacrificio, se despliega una conexión entre el mundo que conocemos y el sobrenatural.

Aquí sería oportuno recurrir como ejemplo a la obra del compositor ruso Ígor Stravinski, *La consagración de la primavera* (1913), obra de ballet que narra el sacrificio que realiza una doncella al inicio de la primavera, bailando hasta morir para de esta forma complacer y agradecer a los dioses. Realiza una entrega a cambio del renacimiento de la naturaleza. La joven del cuadro pudiera ser que también está siendo parte de un sacrificio para consagrarse con la deidad. Esto debido a la conmoción que uno como observador percibe al mirar el cuadro.

Es entonces notorio que la acción dentro de *La habitación* refiere una especie de rito<sup>682</sup>, el cual puede ser de purificación o de paso. El primero asociado –de acuerdo con Jean Cazeneuve<sup>683</sup>- a neutralizar los contactos con la impureza<sup>684</sup>, es decir, proteger el orden establecido. El de paso se liga con el concepto de iniciación, o más específico, de transición, se pasa de un nivel a otro. De acuerdo a lo que hemos visto en el análisis, la jovencita podría estar en un rito de paso: ya sea de la infancia a la adolescencia; o hacia un estado superior; que ha sido tocada por una fuerza divina, elegida para una tarea o fin

---

<sup>680</sup> Vid. Mircea Eliade (2001) *El mito del eterno retorno*. Emecé. Buenos Aires. p. 50.

<sup>681</sup> *Ibidem*. p. 51.

<sup>682</sup> Definiéndolo como un acto individual o colectivo que siempre [...] se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que en él hay de ritual. Jean Cazeneuve (1971) *Sociología del rito*. Op.cit. p. 16. El rito es en sí la escena, es decir lo que en “teoría” está ocurriendo como acción. Pero ya si tomamos la obra de arte como entidad, entonces, el cuadro es un ritual, ya que es la escenificación del rito en sí.

<sup>683</sup> Vid. Jean Cazeneuve (1971) *Sociología del rito*. Op.cit. p. 43.

<sup>684</sup> Tomando impureza como algo que amenaza la estabilidad del ser humano, que se relaciona con algo incomprensible y misterioso. Lo que Cazeneuve, llamaría numinoso.

específico (así como los chamanes, los héroes mitológicos, los profetas como Moisés, o una anunciación como la hecha por el arcángel Gabriel a la Virgen María). Reflexionando un poco más, ese rito (plasmado en la obra) está integrado a una dimensión religiosa, ya que el ritual (obra) vincula la cotidianidad con lo sagrado. Narra un episodio mitológico, que presumiblemente es la manifestación de Dios en el mundo.

Si seguimos bajo esta teoría, el gato -como personaje- tendría total sentido. A primera vista, podría fungir como un cómplice positivo o negativo según lo interprete el espectador. Pero con base en el cariño que le tenía el pintor francés y la hipótesis de que la escena es la representación de un rito; su presencia remite al significado del gato divino de los egipcios: la diosa Bastet, quien protege a los seres humanos de lo desconocido y de enemigos, en palabras de Balthus: "Si, los gatos me recuerdan todo mi trabajo, son como presencias discretas y silenciosas que no perturban mi existencia, sino que al contrario, hacen compañía"<sup>685</sup>. Dentro de *La habitación*, ese gato sobre la mesa es un vigilante de la joven; que aunque se simule taciturno, está muy atento, en espera de cualquier contrariedad. Ahora tiene más sentido su relación con el arquetipo de guardián del umbral.

Para finalizar este nivel, originalmente la obra se iba a titular *Bonaparte descubriendo las fértiles llanuras de Italia*. ¿Método de provocación por parte de Balthus para distraer al espectador de la fuerte carga erótica que tiene el cuadro? O tal vez ¿Mero acertijo retórico donde la chica es símbolo de esas tierras inhóspitas que son descubiertas por Napoleón, en calidad de rayos solares? Históricamente, sí existe una anécdota relacionada con el título tentativo; donde el emperador francés tomó en 1805 una provincia italiana, llamada Lucca; e impuso a su hermana, Elisa Bonaparte como gobernante. Así que si nos adherimos estrictamente a este título tentativo y su relación con la composición visual presentada por el pintor francés<sup>686</sup>; el cuadro podría aludir a una metáfora de un rapto, asalto o profanación cometido a la muchacha, de la misma forma que Bonaparte usurpó ese territorio ajeno. Lo cual puede orientar la interpretación hacia un significado de tintes sexuales; pero esto se toma con debidas precauciones ya que a fin de cuentas

---

<sup>685</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. p. 46

<sup>686</sup> El filósofo estructuralista, Roland Barthes, define esta relación como función de anclaje, donde toda imagen se considera polisémica, y por lo tanto crea cuestionamientos sobre su posible significado, un texto que acompañe a dicha imagen funge como una guía que oriente o conduzca al espectador en el proceso de interpretación. Vid. Roland Barthes (1995) *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona. pp. 35-37.

Klossowski no se quedó con ese epígrafe para el lienzo, y le otorgó un nombre menos provocativo.

- **NIVEL NARRATIVO-SEMÁNTICO**

Se cerró el anterior paso del análisis, con la sugerencia de que la obra tiene una temática erótica. Algo que apoyan investigaciones sobre historia del arte erótico; en las que *La habitación* figura dentro del listado. Este cuadro –dentro de los círculos de crítica de arte– se considera de los más perturbadores por la gran carga psicológica y sexual que tiene. Su autor, se negaba rotundamente a apoyar tales versiones:

Se ha dicho que mis niñas desvestidas son eróticas. Nunca las pinté con esa intención, que las habría convertido en anecdóticas, superfluas. Porque yo pretendía justamente lo contrario, rodearlas de un aura de silencio y profundidad, crear un vértigo a su alrededor. Por eso las consideraba ángeles. Seres llegados de fuera, del cielo, de un ideal, de un lugar que se entreabrió de repente y atravesó el tiempo y deja su huella maravillada, encantada o simplemente de icono<sup>687</sup>.

A pesar de esta postura de considerar a sus personajes femeninos como seres celestiales, y relacionar su presencia con algo sagrado y dejar fuera el significado erótico; es imposible ser indiferente como espectador a lo que se presenta: La atmósfera enigmática y sugerente, el uso del desnudo, la expresión de la joven, su cuerpo ladeado de tal manera que oculte su sexo al espectador, son indicios que despiertan la imaginación y libido

Es entonces que la obra supera al autor, fuera que el conde Klossowski intencionalmente supiera de esta connotación erótica en su lienzo y simplemente se negara públicamente a aceptarlo; o su forma de concebir el lienzo estuviera ajena a estos referentes sexuales; y sólo utilizaba estos motivos como algo recurrente, como si ya fueran parte de su lógica de representación, siendo su objetivo concretar una visión más allá del simple entendimiento (relacionado con lo sagrado o dimensión espiritual). Pero aún con todo eso, la obra al ser develada al público, sobrepasó estas aspiraciones, y se ha enriquecido con todas las interpretaciones realizadas, ya sea por expertos o amateurs.

---

<sup>687</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. p. 49.



Pippa Hurd bien señala -al hablar de esta reticencia de Balthus, hacia aceptar que sus cuadros son eróticos-: “No cabe duda sobre su interés profesional en las niñas y su sexualidad. Sus inteligentes cuadros eróticos recuerdan al observador una ambigüedad moral que tiene el poder de excitar, pero no por ello deja de estar prohibida”<sup>688</sup>. Es como si el lienzo en sí, fuera una tentación presentada al espectador ¿A qué se refiere esta hipótesis? En la tradición cristiana, la vida terrenal es un camino donde debemos tratar de evitar el pecado y alcanzar una perfección con Dios; en especial aquellas personas que consagran su existencia a Dios –dígase sacerdotes, monjas, etc.- Y es entonces que surgen las tentaciones, que son instigaciones del demonio para cometer un pecado. Muchos santos cristianos –entre ellos el mismo Jesucristo quien es llevado por el Espíritu Santo al desierto para ser tentado por el diablo<sup>689</sup>- se han tenido que enfrentar a la tentación<sup>690</sup>, que tiene como objetivo la purificación, sacrificio y crecimiento espiritual ¿Hacia dónde nos lleva esta reflexión? Balthus presenta una escena intrigante y sugestiva, donde si nos quedamos en un plano literal o superficial, no podremos acceder al significado profundo, esto es, a la sacralidad que existe en la obra. Tal vez no sea sólo la joven la que esté purificándose, sino también los espectadores que pueden abrir su mente a un contenido más complejo; esto sin demeritar el rasgo inexorablemente erótico que tiene la composición, que puede fungir como un enganche. Aunque todo al final pudiera ser un estratagema del pintor francés, para no revelar por completo sus aspiraciones y motivaciones al pintar. No se demerita que a través de los lienzos quiera fungir como un instrumento de Dios. Pero a su vez, tal vez se guardaba para sí mismo las inquietudes sobre el erotismo, y sólo las dejaba fluir al realizar un cuadro.

Su cercanía con Georges Bataille, nos da más claves al respecto. El ensayista francés estudiaba el carácter sagrado de la sexualidad; esto es, una mística del erotismo. La actividad sexual no está alejada de Dios, porque es en él mismo donde puede encontrarse, dicho de forma más clara, todo lo erótico existe porque hay conciencia de que significa algo –dígase transgresión, pecado, etc.- y que ese significado está relacionado con algo divino o de tono religioso: “La fenomenología de las religiones nos enseña que la sexualidad humana es directamente significativa de lo sagrado”<sup>691</sup>. Pudiera

---

<sup>688</sup> Pippa Hurd (2006) *Iconos del arte erótico*. Op.cit. p. 112.

<sup>689</sup> Mateo 4,11.

<sup>690</sup> Véase Santo Tomás de Aquino, San Antonio Abad, Santa Teresa de Jesús, San Juan Bosco, Santa Gema Galgani, Santo Padre Pío, etc.

<sup>691</sup> Georges Bataille (1979) *El erotismo*. Op.cit. p. 231.

ser que Balthus rechazaba su conexión con el erotismo, debido a la banalización del término, y el aristócrata lo concebía como algo más complejo y ligado a esferas sagradas. El erotismo tiene ancestralmente un carácter sagrado que se ha ido desvaneciendo en el ritmo vertiginoso de la cultura contemporánea occidental; lo erótico se convierte en mercancía, en decadencia y pornografía, dejando de lado sus características esotéricas, que tienen una conexión muy fuerte con misterios sagrados. ¿Hacia dónde nos conduce esto? A la semejanza que hay entre una experiencia erótica y mística; están unidas por hilos muy sutiles pero poderosos, uno de ellos “el desbordamiento de un infinito gozo de ser”<sup>692</sup>.

Una experiencia erótica, desde la perspectiva de Bataille, nos permitirá tener una revelación, ir más allá de lo superficial y mirar en nuestros instintos; los cuales se conectan con lo divino. Es poder articular un gozo espiritual y la emoción de los sentidos. Si hemos ahondado en la proximidad de la obra con un ritual, entonces, Klossowski pudiera ser que expresara un éxtasis religioso en el personaje de la jovencita. Que no debe calificarse negativamente: Esas experiencias permitían que su participante tuviera una iluminación espiritual, un placer indescriptible al poder estar contacto con lo divino. La chica de *La habitación* –en apariencia- está entregada totalmente a ese momento de clarificación o bendición. Está disfrutando plenamente de esa luz que la rodea: ““La joven de *La chambre* es intocable para nosotros, su entrega implica un acto sagrado de muerte y renovación que sólo podemos observar a cierta distancia siendo dichosos y desdichados por desear la imposibilidad, cubriéndonos en ese instante por una luz extraña, la luz de la melancolía”<sup>693</sup>. Esto lleva más a la hipótesis que el cuadro es la combinación de una vivencia erótico-religiosa: “el problema de lo erótico sigue siendo típica la paradójica dualidad o partición, como si se moviera entre las líneas imprecisables de lo corporal y lo espiritual”<sup>694</sup>.

Para apoyar más esta suposición, Klossowski homologaba a sus jovencitas –dentro de los cuadros- con seres fuera de lo terrenal, en específico, ángeles: “Todas mis figuras femeninas son ángeles. La gente piensa que es erotismo. Es perfectamente absurdo. Mi

---

<sup>692</sup> Ibídem. p. 252.

<sup>693</sup> Rubén Márquez Máximo (2012) *La chambre de Balthus: erotismo, religión y melancolía*. Op.cit.

<sup>694</sup> Lou Andreas-Salomé (2003) *El erotismo*. El barquero. Barcelona. p.82.

pintura es esencial y profundamente religiosa<sup>695</sup>. En esa entrevista, el artista recalca que las poses –consideradas por el público como lascivas- son posiciones características de la infancia. Y que no es erótico lo que plasma, sino sensualidad: “Una pintura desprovista de sensualidad está desencarnada, muerta<sup>696</sup>. ¿Pero acaso lo sensual puede separarse del erotismo? Personalmente considero es muy difícil: La sensualidad va directo a lo emotivo, a despertar anhelos y atracción hacia aquello que vemos. Pudiera ser que no se fomente una respuesta sexual, pero sí un proceso de magnetismo muy poderoso, donde el placer y el simbolismo están estrechamente compenetrados. Bataille afirmaba que “el sistema de la sensualidad y el del misticismo no difieren<sup>697</sup>. Así, Balthus podría referirse a pintura sensual, a aquella que no permite despeguemos la mirada de ella, y mueve fibras sensibles en nuestro interior. Es pertinente aclarar que a pesar de ser cercanos, el conde de Rola no simpatizaba del todo con las ideas de su compatriota: “Traté mucho a Bataille aunque no me sumaba a sus tesis, a sus chifladuras fantásticas [...] esa atmósfera de logia masónica donde se mezclan el erotismo, la transgresión, la blasfemia y la sacralidad al revés, casi diabólica, no me interesaba nada<sup>698</sup>, Klossowski no hacía esa mezcla de conceptos, tenía bien entendido que su objetivo era mostrar algo puro.

Sus jovencitas tenían una fuerte relación con la pureza: “Las chicas son de hecho arquetipos intocables de pureza que pertenecen a un reino superior. Su juventud misma es el emblema de un cuerpo sin edad de gloria, como la adolescencia simboliza acertadamente ese estado celestial del crecimiento<sup>699</sup>. Estas declaraciones son hechas por su hijo Stanislas, cuando se le cuestionó sobre la “obsesión” de su padre a pintar jovencitas. E insiste –como Balthus- que esa perspectiva se da en las imágenes mentales del espectador. Las muchachas sencillamente simbolizan una virtud otorgada por su juventud. Tal discurso nos hace pensar que la pureza puede ser una amenaza, que tiene la capacidad de extraer –en aquellos que la contemplan o establecen contacto con ella- las más oscuras y envidiadas pasiones. Se puede convertir en una fuente de corrupción, pero también de purgación. Es una doble articulación: pureza y deseo. En ese ritual

---

<sup>695</sup> Balthasar Klossowski de Rola (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario en la pintura*. Op.cit. p.20.

<sup>696</sup> Ibídem. p. 21

<sup>697</sup> Georges Bataille (1979) *El erotismo*. Op.cit. p. 252.

<sup>698</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. pp. 174-175

<sup>699</sup> Stanislas Klossowski de Rola. *Balthasar Klossowski de Rola aka Balthus & his Oil Painting Masterpieces* en <http://masterpiece-paintings-gallery.com/balthus-paintings-1.htm>. Consultado Noviembre 2013.

presentado por *La Habitación* (y en otras obras de Balthus) podemos expiar nuestra malicia, la adulteración del pensamiento. Las jovencitas de Klossowski tienen un halo sagrado que conlleva hacia un acto de purificación. Poner a las jóvenes desnudas, es afirmar más la pureza que representan. Un desnudo es abrir un canal de comunicación, establecer un estado para la revelación, estar abiertos y desplegando el ser.

Anteriormente se habló del arquetipo de la doncella en la obra de Balthus y su afinidad con el escritor Carroll Lewis, el cual también fue fotógrafo, en especial de niñas; lo cual le acarreó numerosos problemas, y posterior a su muerte fueron descubiertas fotos de chiquillas en posiciones sugerentes y algunas desnudas. Lo relevante de esta información, es que Klossowski tuvo una fuerte influencia del británico al tener esa predilección por modelos jóvenes femeninas para ser los personajes centrales de sus cuadros. Existía una devoción de ambos hacia las pequeñas, en sus obras las concebían fuera del imaginario colectivo; esto es, tenían un rasgo divino, donde su desnudez no era algo morboso, sino todo lo contrario, manifestación de una gracia superior:

Lo que estaba en juego durante las largas sesiones de las modelos eran apuestas de alma, pues ante todo se trataba de que saliera el alma. La dulzura del alma, la inocencia del espíritu, lo que aún no se había alcanzado, que venía del principio de los tiempos y había que mantener a toda costa [...] «paraíso de esplendores desaparecidos» del que habla Lewis Carroll en *A través del espejo* [...] En realidad mi meta no fue tanto el cuerpo, o el parecido de los rasgos, cuanto lo que estaba más allá o más acá de sus cuerpos o de sus rasgos, en su noche o su silencio. El carboncillo puede dar todo eso, la gracia entrevista, la plegaria. Por eso todavía me indignan las interpretaciones estúpidas según las cuales mis niñas proceden de una imaginación erótica. Decir eso es no entenderlas, lo que me preocupa es su lenta transformación del estado de ángel al estado de niña, poder captar ese instante de lo que podría llamarse un pasaje<sup>700</sup>.

Esta última frase de Balthus nos sitúa perfectamente en la percepción de *La habitación* como la representación de un rito de paso, donde la jovencita está en un estado de gracia, en la que su edad es crucial para entender lo que sucede. Está en la frontera de ser niña y mujer, lo que para Balthus es una etapa donde puede capturarse algo más allá del entendimiento común, relacionado con la expresión de lo sagrado en el mundo:

De lo que se trataba era de acercarse al misterio de la infancia, a su languidez de límites imprecisos. Lo que yo quería era el secreto del alma y la tensión oscura y a la vez luminosa de su capullo aún sin abrir del todo. El pasaje podría decirse, sí, eso es, el pasaje. Ese momento indeciso y turbio en que la

---

<sup>700</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. pp. 73-74

inocencia es total y enseguida dará paso a otra edad más determinada, más social. Había algo milagroso en esa labor que conducía hasta lo divino<sup>701</sup>.

Retomando algunos fragmentos de esta última cita, *La habitación* se vislumbra como la representación ¿O celebración? del trance de la infancia a la adolescencia, donde subyacen luz y oscuridad; de ahí que la composición se divida en dos bloques –uno más iluminado que otro-, además que la joven retratada no muestra ninguna resistencia, debido a que el paso de la edad es algo inevitable. Y en la frontera entre un estado a otro –de acuerdo a Balthus- se revelan secretos y misterios, hay la manifestación de algo muy bello y sagrado. En esos cuadros realizaba una sublimación de ese destino forzoso; la pintura permitía que su condición mortal fuera sobrepasada. Las bondades de su niñez se veían incorruptas al estar capturadas en los lienzos del francés. Son postales immaculadas de lo que él consideraba, era la belleza perfecta.

Otro elemento heredado por Klossowski de Carroll, y por el cual ambos artistas han sido muy criticados, es la manera de posar a la modelo. En sus fotografías de niñas, Lewis usaba una expresión corporal que pudiera caer en lo provocativo; pero más bien era que dejaba a las pequeñas desenvolverse lo más natural posible, como si estuvieran en un ambiente íntimo o familiar, y a su edad la noción del decoro o el pudor no está concretada: Las podemos ver durmiendo sin reparo, con las piernas alzadas o entreabiertas, hincadas, o absortas en algún pensamiento. Sus poses son muy frescas, sin preocupaciones, al igual que en las jóvenes de Balthus.

Muestra son las siguientes imágenes, la dos primeras son fotografías de la inglesa Alexandra Kitchin alias “Xie”, que fue una de las modelos predilectas de Carroll, se observa a Alexandra en un sillón, mirando de frente a la cámara y en la que sigue, tomando una siesta. Las siguientes obras son cuadros del artista francés: *Salón II* (1942) y la ya mencionada *Los días felices* (1944-46). No requiere mucho análisis percibir las coincidencias en la forma de situar al personaje femenino, y el elemento del sofá, que en el caso de *Los días felices* son muy similares. La chica durmiendo del *Salón II* tiene la misma languidez que Xie en la segunda fotografía. En el caso del lienzo, la modelo es Georgette Varnaz, hija de unos granjeros que vivían en la localidad francesa de Champrovent, a quienes conoció el conde de Rola en su estancia a inicios de la década

---

<sup>701</sup> *Ibidem.* p. 164

de los cuarenta. Georgette aseveró en una entrevista<sup>702</sup> que Balthus al realizar la pintura, la dejó leyendo un libro en el piso, pero ella no tenía interés en la lectura, así que fue al sillón a dormir; acción que no molestó al pintor, al contrario, estimuló su composición, representando ambas acciones en la obra, reemplazando la cabeza de la niña hincada con Raymonde, una amiga de la familia Klossowski. Se incluyó además a un gato blanco, propiedad de los padres de Georgette.



*Xie Kitchin en sofá.* 1869. Carroll Lewis



*Xie Kitchin durmiendo en sofá.* 1873. Carroll Lewis



*Los días felices.* 1944-46. Balthus



*Salón II.* 1942. Balthus

La pierna flexionada de Xie Kitchin y la de Odile Bugnon (modelo de *Los días felices*) están casi en la misma posición, la diferencia es que Xie tenía apenas cinco años y Odile catorce cuando sirvieron como modelos para dichas imágenes, pero hay algo en su lenguaje corporal que inquieta al espectador.

<sup>702</sup> Sabine Rewald (2013) *Balthus: Cats and Girls*. The Metropolitan Museum of Art. New York. p.94

Tanto Carroll como Balthus manejan esa coquetería involuntaria y característica de la infancia<sup>703</sup>. Podría decirse un ideal de la belleza, caracterizada por la inocencia que carga un gran magnetismo y hechiza ¿Esto qué quiere decir? Que para ambos artistas, la infancia era una edad de oro, donde la perfección podía manifestarse ¿Perfección en qué sentido? En la expresión de lo divino, de vivir en plena libertad, sin complejos ni restricciones, de la felicidad, de la imaginación y creatividad, de la amistad y lealtad. Carroll Lewis afirmaba que su arte (fotografía, textos, operaciones matemáticas) era la búsqueda de la *belleza divina*, “refiriéndose a un estado de perfección moral, estética o física”<sup>704</sup>. Y es en las niñas donde encontraban la conjunción de estas características, y aunque pueda ser muy discutido este modo de pensar; el británico y el francés fueron muy leales a representar en sus obras esta divinidad que –según ellos- desprendían sus modelos: “Lewis Carroll, con su Alicia, fue el que me permitió plasmar el encanto de la infancia [...] Carroll había sabido captar todo lo que hay de íntimamente desconocido, mantenido en secreto y profundamente inocente, primitivo, la esencia de ángel, en cierto modo, la naturaleza real de los niños”<sup>705</sup>. Las niñas son las doncellas que por sus cualidades (virginales, inocentes, alegres, llenas de vida e imaginación) condensaban un estado ideal del ser humano. Y entonces pueden ser ángeles visionarios de una dimensión misteriosa. La relación de estos ángeles con una significación erótica (por su expresión corporal y la manera de organizar la composición) nunca fue aceptada por el francés, quien siempre defendió que el uso de niñas como modelos era porque en ellas encontraba una magnificencia: “Crear que en mis niñas hay un erotismo perverso es

---

<sup>703</sup> La connotación actual hacia esas imágenes es muy diferente que la existente en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX en Occidente. En ese tiempo, a las personas que mostraban interés por niños o niñas, se les consideraba más que delincuentes, como personas con debilidad de carácter o infantiles. De ahí que no fuera visto como un escándalo el que un artista le pidiera alguna familia fotografiar o pintar a uno de sus hijos o hijas. El discurso sobre la pederastia se acrecentó a fines de la década de los setentas con los numerosos casos que llegaban a tribunales (Ej. Red de pederastas en Estados Unidos, casos de sacerdotes pedófilos, etc.) y la gran cobertura que hacían los medios de comunicación sobre los mismos. Así pues, las obras de Carroll Lewis y Balthus no tuvieron la misma visión y contexto al ser creadas que la que pueden tener ahora. La relación entre infante y adulto tenía culturalmente otro significado (relacionada con algo más inocente o cándido) Vid. Layla Martínez. *El hombre que amaba a las niñas. Correspondencia y retratos de Lewis Carroll*. Revista CulturaMas. Agosto 2013. En <http://www.culturamas.es/blog/2013/08/02/el-hombre-que-amaba-a-las-ninas-correspondencia-y-retratos-de-lewis-carroll/>. Consultado Enero 2014.

<sup>704</sup> Karoline Leach. *Lewis Carroll: Material biográfico*. The Victorian Web. Junio 2008. Traducción. Adriana Osa. En <http://www.victorianweb.org/espanol/autores/carroll/bio1.html>. Consultado Enero 2014.

<sup>705</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. p.120.

quedarse en el nivel de las cosas materiales. Es no entender nada de las languideces adolescentes, de su inocencia, es ignorar la verdad de la infancia<sup>706</sup>. Una vez más se reitera esta adoración por parte de Balthus hacia la etapa de la niñez, y sus obras como una manera de extenderla.

Carroll y Balthus fueron esmerados retratistas que no se enfocaban en capturar el detalle exacto, sino penetrar en misterios que encierra cada ser humano, más allá de la realidad cognoscible, Balthus buscaba llegar a lo que su mentor Rilke llamaba el *Crac*, que era sinónimo del país de las maravillas: “Siempre he puesto mis retratos en situación de entrar en el «Crac», como me pedía Rilke cuando yo apenas tenía quince años. Vislumbrar en el espacio ínfimo donde el día da paso a la noche o al revés, «otros esplendores», como también decía él [...] Basta con mirar, observar y entrar. Con amar en realidad. Y entonces algo oscuro, lejano y profundo se revela”<sup>707</sup>. En otras palabras, el *Crac* es entrar a través de la pintura –o más bien del arte- en un encantamiento, que conduce a misterios y maravillas que cotidianamente no percibimos. Es como la *Alicia* de los cuentos de Lewis que penetra en un mundo maravilloso que le abre todo un panorama de pensamiento. Y así como *Alicia* sale de ese lugar fantástico, el artista francés no pretendía estancarse en el *Crac*, sino solamente revelar –a través de sus cuadros- algunos de sus resplandores. Es decir, descorrer una cortina, que el espectador penetre en esa realidad; pero sin dejarla totalmente abierta. Abrir el misterio pero no llegar a descubrirlo del todo, es un juego de revelar-ocultar; pues al mismo tiempo que comprendemos, aparece otra incógnita.

Esta experiencia, Klossowski la homologaba con la de los místicos, que a través de sus éxtasis, llegan a una expansión de la conciencia que les permiten sentir la presencia de lo divino: “Su subida a la Casa de Dios empieza siendo una noche profunda, el precio que hay que pagar por la luz. Por eso admiro los poemas de Juan de la Cruz, su travesía nocturna que es recompensada con el éxtasis. El don que les hace Dios”<sup>708</sup>. Y es que Balthus a lo largo de su formación autodidacta se sintió sumamente conmovido por ciertos encuentros, ya fuera con otros artistas, parejas o textos literarios; los cuales –con base en su opinión- lo elevaban, le dejaban entrever ese anhelado país de las maravillas. Y en su

---

<sup>706</sup> *Ibidem*. p. 139.

<sup>707</sup> *Ibidem*. pp. 79-80.

<sup>708</sup> *Ibidem*. p. 82



pintura se dejaba llevar por este camino de la oscuridad a una iluminación, sin saber a ciencia cierta –según sus palabras- lo que al final querían decir sus obras. Pues siempre se situó como un testigo discreto en sus cuadros, dejando que las ensoñaciones de los modelos transcurrieran sin distracciones, aquí es muy pertinente mencionar que nunca pintó el sueño de sus personajes sino la acción que desencadena la experiencia onírica, esto es, a la joven soñando, el pasaje o mejor dicho, su travesía hacia esos lugares recónditos y sagrados.

Queda todavía sin concretar la siguiente pregunta ¿Es o no *La Habitación* un cuadro erótico? Ya se entendió que habla del paso entre infancia y vida adulta, de la manifestación de lo divino en el mundo a través de la figura de la niña; pero ¿Y el erotismo que desprende a la vista la composición? ¿Es mera subjetividad proyectada en el lienzo? La opinión del francés es la siguiente:

Rechazo tajantemente las interpretaciones eróticas que muchos críticos y muchas personas suelen hacer de mis cuadros. Mi obra, pinturas y dibujos en los que abundan las niñas desvestidas, no responde a una visión erótica que me convertiría en *voyeur* y me llevaría a exteriorizar, incluso sin darme cuenta (sobre todo sin darme cuenta) ciertas tendencias inconfesables o maniáticas, sino a una realidad profunda, aleatoria, imprevisible e incomprensible, que podría así liberarse y revelar su naturaleza fabulosa, su dimensión mitológica, un mundo onírico que descubriría sus mecanismos. De modo que *Thérèse soñando* o en *La habitación* no hay que verlos como reflejos de la realidad, actos eróticos en los que la anatomía y la libido se combinarían de manera escabrosa, sino más bien como la necesidad de mostrar y captar algo que solo puede hallarse en lo imperceptible de la palabra, en lo indescifrable, algo que sin embargo vibra y resuena, participa en lo que Camus llamaba «el corazón palpitante del mundo»<sup>709</sup>

Las palabras de Balthus nos hacen concluir que el problema de interpretación de sus pinturas como eróticas, radica en que él tenía una percepción muy diferente del concepto. De ahí su continua negativa por tematizar su obra como tal. Para Klossowski, el erotismo estaba relacionado con una noción perversa y puramente sexual. De acuerdo a su visión, él representaba lo que consideraba lo bello del mundo, si en ese camino se relacionaba esa belleza con erotismo, era asunto del intérprete. Pero Balthasar estaba en una búsqueda continua de eternizar lo que provocaba felicidad en su vida: flores, gatos, paisajes y niñas. Al pintar todo esto les otorgaba inmortalidad. Esto no exime que su trabajo –culturalmente- tenga acepciones eróticas, pero que van más allá de lo vulgar o

---

<sup>709</sup> *Ibidem*. pp. 125-126.

comúnmente reconocido. Hay una trascendencia en la representación del concepto, lo cual conduce a vislumbrar el erotismo como un rasgo intrínseco en el ser humano, que está asociado a valores sublimes y poéticos, despertando en cada uno de nosotros pensamientos y acciones que exaltan el espíritu. Algo erótico nos provoca sensaciones que son indescriptibles y que nos hacen comprender rasgos del mundo que de otra manera no observamos.

Para afinar mejor la anterior idea, considero que Balthus creaba –tal vez sin intención- provocaciones, la obra como un enfrentamiento entre el espectador y sus referentes. La tela como un campo amplio de interpretación, donde nosotros asumimos una postura en relación con lo observado, y somos los responsables de aquello que entendamos: erotismo, pomografía, espiritualidad, divinidad, etc. Paul Lombard en la introducción que realiza al libro de memorias de Balthus escribe al respecto de este juego de significados en los cuadros del francés: “Su pintura sabia y soñadora huye de la premeditación. No quiere deslumbrar, hechiza; no quiere provocar, cautiva. Haciendo de la gracia el espejo del impudor, brinda a lo cotidiano su luz recompuesta”<sup>710</sup>. Todo es permitido, somos los operadores de nuestra imaginación, el lienzo sólo es el detonante de la fantasía. Pareciera un juego de humor negro, debido a que la escena no lleva un guion preestablecido: no hay nada explícito, es un entorno cotidiano y fuera de lugar a lo que usualmente es catalogado como subversivo: Sólo es una chica tomando una siesta por el calor. ¿Pero acaso alguien podrá quedarse en ese significado? Balthasar apela a nuestro pensamiento simbólico, a esa capacidad de reflexión humana, donde siempre se interroga lo que está alrededor y lo ata con posibles explicaciones que se relacionan con todas las vivencias y conocimientos que acumulamos. Los seres humanos somos inquisidores y de naturaleza insatisfecha, *La habitación* es muestra de ello.

Cerramos así este análisis, concluyendo que el erotismo balthusiano es totalmente relacional, un artificio enfocado a desatar la fantasía del espectador. Son deseos vertidos en el lienzo –y por el lienzo- desde la intimidad de nuestro pensamiento: “Nunca he interpretado mis cuadros, nunca he tratado de entender lo que significaban”<sup>711</sup>.

---

<sup>710</sup> Paul Lombard en Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. p. 10

<sup>711</sup> *Ibíd.* p. 37.

4.3.2.

# Benefits Supervisor Sleeping (Inspectora de la seguridad social durmiendo)

1995

Lucian Freud



## Dimensión formal

---

- **NIVEL FORMAL-PRAGMÁTICO**

El cuadro se compone de pocos elementos: Hay una mujer obesa que duerme desnuda sobre un sofá color amarillo Nápoles verde, tapizado con motivos florales cuyos colores son tierra verde, y rojo de cadmio; el cual está un poco deteriorado, se observa sucio y desvencijado: La cubierta de uno de los brazos está descosida y se alcanza a observar el relleno, la firmeza del mueble es poca y se nota flácido y suave, con muchas hendiduras, producto –probablemente- del constante uso.

Detrás del sillón hay una cortina grisácea, que puede semejar un telón o fondo, está arrugada y llena de pliegues. Termina al ras de piso, que es de duela de colores tierra siena natural, asfalto y tierra sombra tostada. A primera vista, la escena parece transcurrir al interior de una habitación. El personaje femenino es de cabello corto negro marfil, con algunas canas plateadas. Es de tez blanca, y de estatura mediana, su edad oscila entre los treinta a cuarenta años, es una mujer adulta.

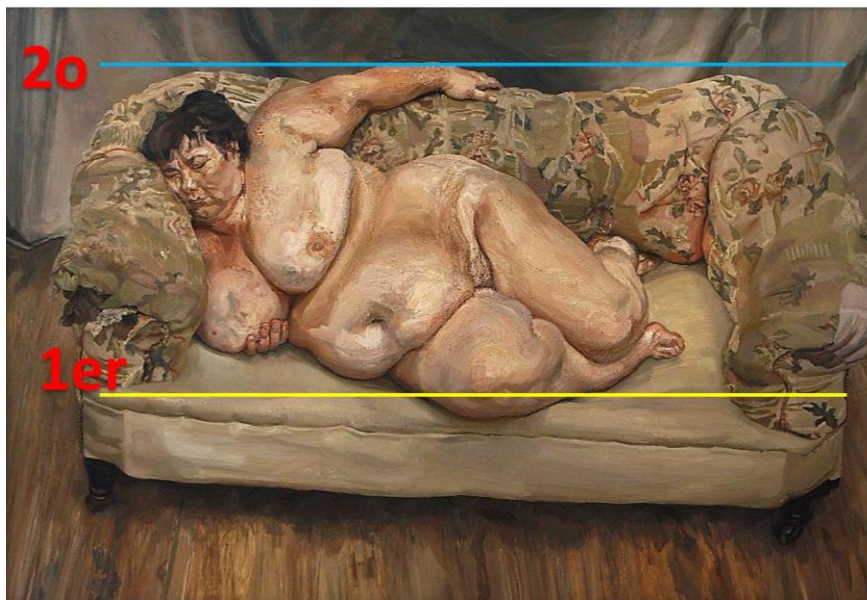
Es un lienzo que desde su estructura, predispone una mirada: El espectador se halla ante un enorme cuadro. Su tamaño es de 150 x 250 cm, esas medidas posicionan a los observadores en un escenario que se percibe real, como si se estuviera en esa habitación, admirando directamente a la modelo que toma una siesta plácidamente.

Al igual que en el cuadro de Balthus, la presentación es frontal, se ordena la vista del espectador de tal manera que se perciba de pie ante el sofá, no es un ángulo cenital, los ojos se posan naturalmente sobre la composición. Freud recreó una estampa ordinaria, sin pretensiones elaboradas sobre cómo alinear visualmente las piezas del óleo; esto no es demeritorio, sino que busca una intimidad, buscando que sea familiar lo observado: esta imagen se puede asociar fácilmente con escenas cotidianas de nuestra vida; cabe señalar que no se distingue más allá de lo que nuestra mirada alcanza normalmente: Nuestro ángulo de visión está al ras del sofá (no vemos por arriba de él) y sólo alcanzamos a vislumbrar un poco de la cortina que cuelga detrás.

Pero Lucian acotó un poco el campo de visión, como si el espectador usara unas anteojeras y entonces sólo se percibe lo que se tiene delante: El sillón con la mujer durmiendo, pero se omite lo que está a los lados; no incluye lo que el raballo puede abarcar: El rango visual pasa de 180 grados (qué es lo que comúnmente los dos ojos humanos en acción captan) a uno más limitado entre 100 a 120 grados. El cuadro maneja un punto de visión enfocado, en vez de uno periférico. Esto seguramente como una estrategia para darle más protagonismo al personaje femenino, y que nada distrajera la atención del sofá y de esta manera, concentrar en esos elementos la carga de significado

- **NIVEL FORMAL SEMIÓTICO**

Las formas en el cuadro están dispuestas sobre dos planos, el primero es el que constituye la unidad del sofá con la mujer, y el segundo se conforma por la cortina que cuelga detrás. Esta organización espacial hace que el sillón –junto con su ocupante– domine la escena, que sea majestuosa su presencia. Mientras que el segundo plano otorga profundidad y la sensación de tridimensionalidad. En el primer plano, las formas enormes y redondeadas de la modelo se apoderan del espacio, lo llenan y se funden con las líneas irregulares del sofá.



Los contornos de las figuras están bien trazados, hay un excelente manejo de las líneas, sobre todo en el cuerpo de la modelo, cada pliegue de la piel está meticulosamente delineado. Las articulaciones flexionadas están espléndidamente representadas. Se

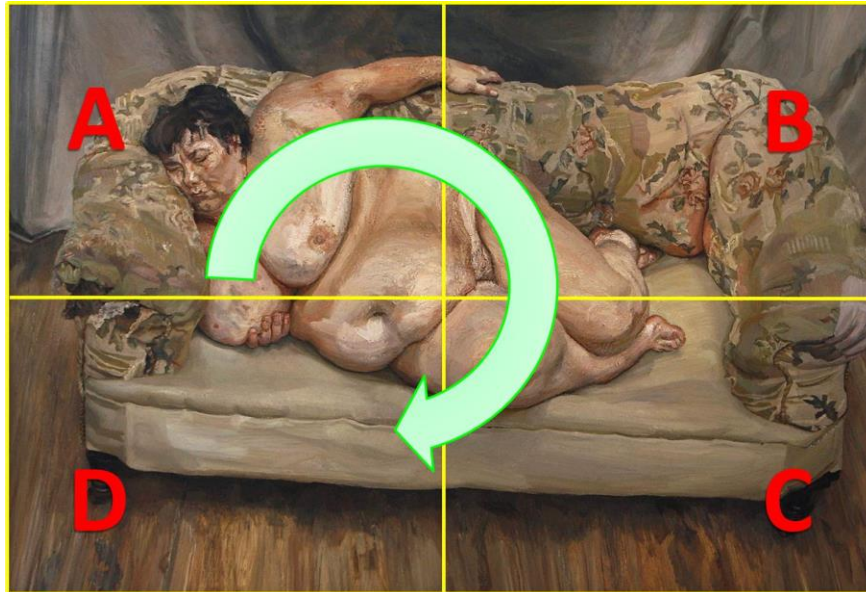
puede advertir fácilmente la rótula, el tobillo y la unión posterior del codo. Freud no escatima en detalles, y las líneas de expresión de la mujer son visibles, además de todos los movimientos que hace su cuerpo en esa postura. Por ejemplo, su cara está apoyada en el brazo del sillón, es tanto el relajamiento del personaje, que su piel se moldea por completo a la forma del mueble, y Lucian lo ilustra con suma precisión, lo mismo el vientre flácido que cuelga sin ningún reparo.

El pintor inglés nos ilustra de forma extraordinaria la condición que tiene el sofá, no se le escapa ningún elemento: desde el relleno que se asoma por uno de los extremos, lo arrugado de la tela, las grapas que envuelven el tapiz en la parte inferior, lo sucio que se percibe y el motivo floral de la cubierta. El uso del contorno en la obra permite una profunda descripción visual de los elementos que contiene la composición: la cortina se observa colgada, un tanto suelta y llena de pliegues, se puede notar que es de madera el piso gracias al uso concienzudo de las líneas que semejan una duela, que combinado con el color, provocan un maravilloso efecto: Nos comunica el estado del cuerpo humano -que está en total abandono- el cual entra en combinación con la austeridad de la habitación y sus enseres: un poco desvencijados, a merced del paso del tiempo.

Se dijo anteriormente que es un cuadro de grandes dimensiones, así que las formas dentro de la composición resultan del mismo formato, esto para dar mayor expresividad a la obra, hacerla majestuosa. Para lograr un equilibrio, Freud recurre a situar lo más equitativamente posible las proporciones de sus elementos ¿Qué quiere decir esto? Al realizar la diagramación de los cuadrantes en el lienzo, se puede observar que hay una meticulosa distribución tanto del enorme sofá, como de la voluptuosa modelo.

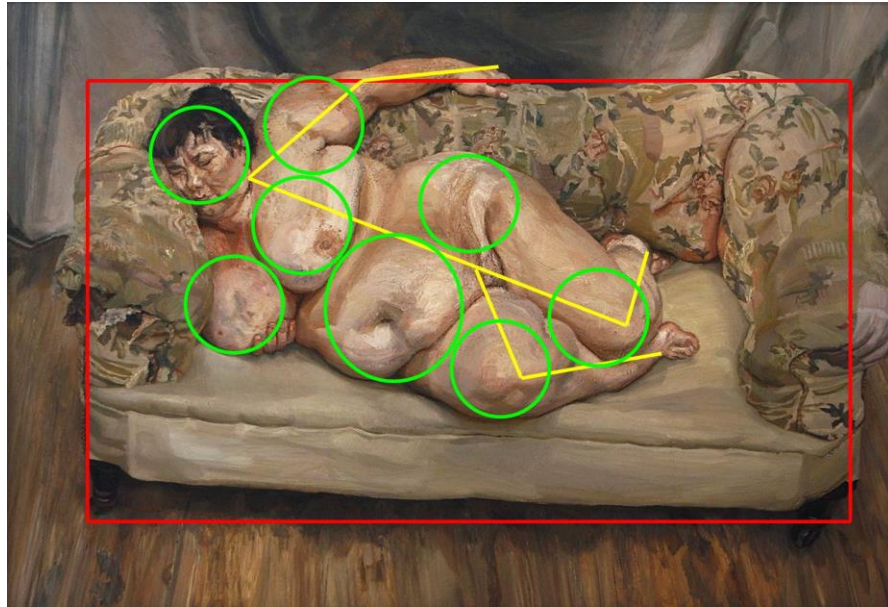
El sillón es el de mayor tamaño, así que Lucian lo reparte en los cuatro cuadrantes (A, B, C y D), con una pequeña inclinación hacia el lado derecho (B y C) ¿La razón? El cuerpo del personaje femenino está recargado en el extremo izquierdo, y sus pies –debido a la flexión que realiza- parecen muy pequeños a comparación del resto de su figura. Queda entonces un espacio vacío en el asiento derecho del sofá, y para armonizar esta alineación es que los cuadrantes B y C tienen una porción más grande del mueble. Mientras que A y D se ocupan de tener la cabeza, torso y vientre de la mujer, los cuales son muy generosos en proporciones corporales. Se compensa el peso en la composición con el espacio vacío que se observa en la esquina derecha del sofá. Dando como

resultado un conjunto muy equilibrado. La dirección de lectura es en sentido de las manecillas del reloj teniendo el orden A-B-C-D, la atención del espectador va hacia el rostro de la mujer dormida, pasa por su pecho y el brazo levantado, baja a sus piernas y continua hasta llegar a su mano que sostiene uno de sus senos.

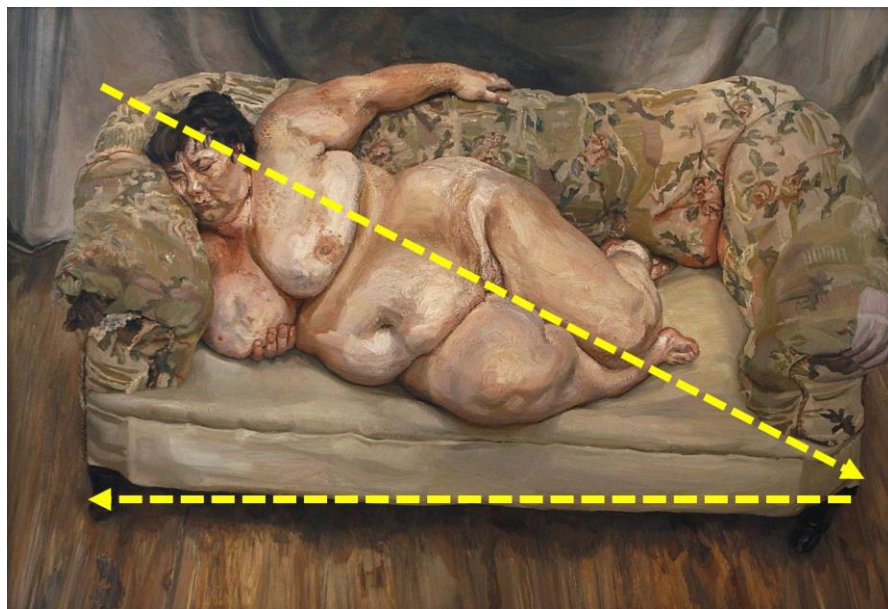


Queda muy claro quiénes son los protagonistas del cuadro: El colosal sofá que ocupa todo el espacio en la composición, compartiendo crédito con la mujer que tiene abundantes carnes y se desparrama generosamente en el sillón. Dejando en claro su importancia dentro de la obra. El piso de duela y la cortina, son accesorios que completan un entorno, brindan un contexto y ubican al espectador dentro de la escena, inmediatamente se identifica que la acción se sitúa en interiores, lo que pareciera ser una habitación o una estancia, el campo de visión es limitado, así que no se observa ningún otro objeto o personaje, esto –seguramente- como una estrategia para enfocar la atención en la mujer y el sofá. Lucian no necesita más elementos, tiene lo indispensable.

El sillón es un gran rectángulo que enmarca a la figura femenina, la cual sigue una dirección diagonal, pero su cuerpo se puede observar como el conjunto de numerosos círculos, en función de la postura que tiene: su cabeza, la articulación de su hombro, sus senos, su barriga, su cadera y las dos rodillas. El brazo que descansa sobre el respaldo del sillón y sus pantorrillas, brindan movimiento y estabilidad.



A primera vista pareciera ser una composición un tanto estática, debido a que el personaje se encuentra dormido. El movimiento lo encontramos en la postura del personaje, su cuerpo (comenzando por la cabeza) hace una línea que termina en su pie derecho, para después ir en sentido opuesto, hasta la mano donde reposa uno de los senos. Se hace imaginariamente la forma de un triángulo-rectángulo.



Hay un uso de la sección áurea. La cual divide –verticalmente- la composición en dos bloques: El primero –y más extenso- va desde el lado izquierdo hasta la articulación de la rodilla derecha. Dejando en el otro segmento las extremidades inferiores del personaje y



parte del sofá. Como ya se mencionó, en este último bloque es donde se percibe más pequeño el cuerpo de la mujer (como si fuera un triángulo invertido) hay más espacio libre a comparación de la otra zona donde todo se observa un tanto apelmazado.



La proporción área permite que haya armonía, y a pesar de la pesadez que existe en el bloque izquierdo, lo liviano del derecho hace una compensación que a la vista brinda una sensación muy agradable de equilibrio. Horizontalmente, tenemos una línea áurea que instala la escena principal: el asiento del sofá con la mujer dormida. Lucian quiere que nuestra mirada esté totalmente concentrada en esos elementos, sobre todo en el cuerpo desnudo del personaje, que no despeguemos nuestra vista de sus pliegues y formas.



La disposición de las partes está conformada para que la composición esté equilibrada. Es un cuadro constante, que no busca un movimiento acelerado, está en pos de la estabilidad. Las formas del personaje femenino sí buscan un movimiento continuo, donde se rompe la monotonía al representar la irregularidad que configura al cuerpo humano.

En la paleta de esta obra hay un dominio de colores cálidos, el único color frío es el verde –y eso entre comillas, pues tiene un matiz olivo clasificado como cálido- que compensa la temperatura de la composición. Esta selección hace muy placentera la escena, brinda la sensación de intimidad y confort. Sin llegar a ser totalmente acogedora, el color grisáceo de la cortina neutraliza y hace que exista un cierto minimalismo, donde la exuberancia del personaje no satura, y se crea una atmósfera esencial, sin sobrantes. De lo contrario, tendríamos una pintura abigarrada, donde se distraería la atención del desnudo, de su omnipotencia.

Freud utiliza una iluminación frontal, que descubra cada rincón del cuerpo femenino, lo cual permite que no existan sombras evidentes, y se permita una exposición total de las curvas, piel, rostro, flexiones y demás pormenores anatómicos. Esta luz hace que la piel de la modelo resplandezca, casi como si ella misma la desprendiera.

Gracias a la luz, la textura de cada elemento es palpable: Las arrugas de la tela, su grosor y suavidad. Lo mismo en la cortina del fondo, que se mira pesada, de un material más áspero y resistente que el del sofá. La textura en la duela es impresionante, cada línea de la madera es perceptible, sus irregularidades y matices. Lo mismo ocurre con la piel de la mujer dormida, se aprecian las arrugas, la papada, flacidez, articulaciones e imperfecciones. La textura de la piel en la aureola del seno izquierdo es en extremo detallada, lo mismo que el pubis cubierto con un fino vello.

El tratamiento que da Lucian a la composición es impecable, el aspecto de la iluminación es muy importante, ya que otorga toda la definición de los rasgos en los elementos, permite que los contornos sean precisos y que no escape ningún detalle, los cuales son muy finos y exactos: Se puede percibir la suciedad de la tela, lo grasienta que se encuentra por el constante uso. Qué decir de la expresión no verbal en el personaje: Sus cabellos se observan revueltos, un tanto brillosos tal vez por el sudor que se refleja en el

rostro de la mujer, el cual tiene el ceño fruncido. Aun así, su semblante denota tranquilidad, indicándonos que se halla completamente dormida.

La posición de su cuerpo apoya la noción de que está sumida en un sueño profundo. Su rostro se deja caer en el respaldo del sillón, no ejerce ningún tipo de resistencia y se funde con la forma del mueble. Sus senos cuelgan, al igual que el vientre, la flexión de sus piernas indica que asumió esa postura para tener mayor comodidad. El único apoyo está en el brazo izquierdo, que se erige sobre el respaldo, pero sin mucha fuerza. Hay un abandono por completo de la mujer, pareciera no importarle que se encuentra desnuda, y que al contrario, esa situación la hace sentir cómoda.

Al carecer de muchas unidades visuales dentro de la composición, el significado de la obra se concentra en gran medida en la expresión no verbal del personaje. Lucian Freud tenía una obsesión por la representación del cuerpo humano, poder capturar todos sus detalles y recovecos. Dejar que el cuerpo hablara al espectador, sin necesidad de montar alguna escena en sí. Para eso las poses que adoptaban sus modelos, eran más que nada espontáneas y que ellos se sintieran en plena libertad de estar a sus anchas.

El cuerpo en este caso, a pesar de encontrarse en reposo, comunica ¿Y que comunica? Que es un ente activo, que a pesar del estado somnoliento, la sangre sigue corriendo debajo de la piel, esto lo podemos ver porque hay zonas más enrojecidas que otras. El vientre a pesar de colgar perezosamente, tiene un trazo tan definido que pudiéramos percibir como se expande y contrae con la respiración. Los músculos de las piernas se observan firmes y el rostro nos remite al descanso placentero que está experimentando la mujer, si somos más quisquillosos, sus párpados sin presión y la mueca de sus labios pueden ser indicador de que está soñando. Hay un contraste muy interesante: Una aparente calma, una siesta que transcurre en medio de una intensa labor por parte de los órganos y sistemas corporales.

Además de toda la intensidad que transmite la modelo, su postura es sugerente, el desnudo no cae en lo burlesco, todo lo contrario es muy armónico y sensual. Su piel es tersa y el color homogéneo. Su cuerpo redondeado enfatiza la voluptuosidad, pero reiterando que no se califica como vulgar. Es una representación explícita pero que no agrede, esto por la candidez y sosiego que refleja la mujer al descansar.

Para finalizar este nivel, la obra tiene una estructura en función del significado, es decir, forma y contenido están interrelacionados: tamaño, personaje, color, luz y encuadre son un todo amalgamado que busca enfatizar la expresión y comunicar algo al espectador.

- **NIVEL FORMAL-SEMÁNTICO**

Esta obra está inserta en el ramo del arte contemporáneo. Lucian Freud fue un prolífico pintor, y desde fines de la década de los treinta estuvo produciendo cuadros. Esto nos dice que observó el paso de numerosos movimientos artísticos, como fueron las vanguardias, el pop art, etc. Pero él siempre se mantuvo fiel a la pintura figurativa, coincidiendo con Balthus en ser artistas adheridos al estilo del realismo.

En 1976, el pintor norteamericano Ronald Brooks Kitaj, que radicó gran parte de su vida en el Reino Unido, creó el término de Escuela de Londres, para referirse a un conjunto de artistas británicos de la posguerra entre los que destacan Frank Auerbach, Leon Kossof, Michael Andrews, Francis Bacon, Raymond Mason y Lucian Freud ¿Qué tenían en común? Residían en Gran Bretaña, eran figurativos, casi siempre exponían en las mismas galerías y los unía a todos ellos una estrecha amistad. Cada integrante de la llamada Escuela de Londres tenían un estilo personal muy distinto, pero R.K. Kitaj creía firmemente que ellos representaban una corriente, donde el tema central era la figura humana y su entorno, además de cuestiones de la existencia humana –esto tal vez por la experiencia que habían vivido todos ellos con los movimientos bélicos que sacudieron al mundo en la primera mitad del siglo XX- Muchos de ellos se ayudaban posando uno para el otro, además de admirar a los grandes maestros de la pintura occidental como Tiziano, Rembrandt, Jan Van Eyck, Poussin e Ingres. Quisieron adherirlos dentro del neoexpresionismo, pero sin mucho éxito, ya que su filosofía de este movimiento pictórico estaba muy alejada de lo que estos camaradas pensaban realmente.

Algunos autores han calificado a este grupo como la escuela figurativa inglesa, en la que resaltaban Francis Bacon, Frank Auerbach y Lucian Freud por la constante que tenían en construir su obra como una experiencia de la realidad, en donde cabía lo existencial, lo sórdido, decadente e inquietante de la naturaleza humana. Sus cuadros son figuraciones

de lo real, con un tratamiento distorsionado, pero curiosamente esta deformación es para acentuar la crudeza de lo que evoca, en otras palabras, es llevar lo real al extremo, ligarlo a una dimensión psicológica-emotiva.

Lucian Freud era muy allegado a la mayor parte de estos artistas, en especial a Bacon y Auerbach de quienes hizo algunos retratos, y de quienes aprendió muchísimo para ir concretando su técnica y cosmovisión en su arte. El artista inglés nunca dejó su estilo figurativo y es considerado -en el Reino Unido- como el más brillante pintor realista del siglo XX, el cual revolucionó el tema del desnudo occidental. Su técnica la comparan con artistas como Velázquez y Courbet; ya que comparten el mostrar el aspecto “no bonito” o estéticamente agradable de la realidad, esto es, sus irregularidades, fracturas y condiciones que muchas veces no eran contempladas dentro del arte.

El panorama artístico del siglo XX es muy heterogéneo, lleno de cambios y propuestas, las dos guerras mundiales, además de las nuevas tecnologías y el crecimiento agigantado de los medios de comunicación, hacen que los involucrados en el arte tengan un enorme nicho de inspiración y vías para sus creaciones. Lucian vive el nacimiento del hiperrealismo, estilo que busca un apego escrupuloso con la realidad, donde se presenta un rigor exigente en la representación, su objetivo es que el espectador tenga la sensación de que eso que observa es real. Algunos críticos, aseveran que Freud sentó precedentes para esta corriente, debido a la fidelidad en los detalles de su obra, llevar la crudeza de la carne al extremo.

*Inspectora de la seguridad social durmiendo* es de mediados de los noventa, en esa década hay una rica variedad de manifestaciones artísticas vigentes: performance, video art, cinetismo, happenings, instalaciones, arte efímero, body art, land art, neo-kitsch, neo-geo, arte povera, arte destructivo, arte urbano, arte digital, etc. Y dentro de esta vorágine, Lucian se mantuvo fiel a su estilo, a su técnica tradicional. Observar en estos años un cuadro de Freud era una reminiscencia de lo clásico.

¿Por qué concebir su obra como algo nostálgico? El mundo occidental de la posguerra fue teniendo cambios vertiginosos en todas sus esferas: económica, social, política, tecnológica, mediática y por supuesto artística:

La estética contemporánea surge en un período de gran conmoción de la humanidad y de crisis culturales [...] el arte moderno después de la primera guerra mundial, el dadaísmo y el surrealismo son movimientos de ruptura que generaron nuevos sentimientos estéticos. Los cambios que se producen en el arte contemporáneo no son caprichos de los artistas, como lo señaló Tápies al decir que el artista refleja otros cambios más generales que ha habido en el mundo<sup>712</sup>.

Lucian Freud para esa época vive una estabilidad dentro de su profesión, hay numerosas exposiciones de su pintura y algunas publicaciones respecto a su vida. El hecho más notable es la muerte de su madre, Lucie, quien fallece en 1989: esto seguramente trastoca el mundo del británico, quien se había dedicado en los últimos años a pintarle numerosos retratos.

A la par de este lamentable acontecimiento, Freud conoce al artista australiano de performance Leigh Bowery, quien se convierte en una fuente de inspiración constante para sus cuadros. Observar uno de sus shows dejó impactado al inglés, en sus presentaciones Leigh vestía atuendos exóticos y llamativos, además de un maquillaje recargado. Se exhibía sin pudor alguno ante el público, mostrando una personalidad fascinante, bizarra e imponente (el australiano medía alrededor de 190 centímetros y pesaba más de cien kilogramos), elementos que cautivaron a Lucian, pues lo consideraba un ser fuera de lo común, lleno de magnetismo. El cuerpo de Bowery fue el punto cardinal para que Lucian Freud le pidiera ser su modelo, esa montaña gigantesca de carne era un campo prolífico de inspiración, podía explorar al máximo su interés por la representación detallada del cuerpo humano y explorar nuevas posibilidades en su obra, no sólo dentro del ámbito técnico, sino también en el aspecto conceptual, esto es, ir fuera de la estética convencional, descubrir una belleza que no iba acorde a lo convencional, y exponer aspectos del ser humano que van más allá de un desnudo, que se relacionan con lo emocional y profundo de la psique.

El australiano le brindó una apertura en todos los sentidos al pintor inglés, hizo que muchos cabos sueltos dentro de su obra se concretaran, fungió como un faro de luz: “Freud debe de haber encontrado en este “cuadro vivo” el espectáculo de la carne y el grotesco [...] Bowery declaró en el Australian Herald: «Al igual que yo, [Freud] se interesa por el punto débil, sórdido, el lado oculto de las cosas». El encuentro con este extraño

---

<sup>712</sup> María Cristina Melgar, et.al. (2008) *Lo nuevo. Lucian Freud*. Lumen. Buenos Aires. p. 15.

personaje, de alguna manera, llevó a Freud a introducir importantes cambios en su pintura. El modelo despertó nuevas fantasías artísticas”<sup>713</sup>.

¿Qué cambios notoriamente visibles trajo Leigh Bowery como modelo de Lucian Freud? Las dimensiones en los lienzos crecieron, ahora los cuadros son monumentales y le permiten incrementar la expresión de los detalles y un uso más creativo del espacio. Sus pinturas comienzan a tomar un cariz de tridimensionalidad, aumentando el espesor y densidad del óleo, dando a sus personajes una materia con mayor densidad y volumen. La textura y la similitud con la carne humana son increíbles, teniendo un carácter -podría decirse- escultórico. Los contrastes que realiza con la luz y los contornos mejoran notablemente, dando como resultado una exposición más puntual del cuerpo de los modelos.

Durante seis años Lucian y Leigh trabajaron juntos, la muerte de éste último a causa del VIH fue lo que detuvo su labor en común. La herencia del artista australiano hacia Lucian son los diez retratos en los que Bowery fue el modelo central, uno de los más notables es *Leigh bajo el tragaluz* (1994) donde aparece totalmente desnudo, de pie, encima de un pequeño pedestal semejando una escultura griega clásica, es una representación muy imponente y llena de detalles. En su legado también destaca haberle presentado a Lucian a la mujer que engalana la *Inspectora de la seguridad social durmiendo*, y que se convertiría en la nueva musa del inglés.



*Leigh bajo el tragaluz.*  
1994. Lucian Freud

A grandes rasgos este es el contexto estilístico que rodeaba a Lucian a la hora de realizar la ya mencionada obra. Había una reinención ¿O mejoramiento? en su técnica, una libertad expresiva gracias a la oportunidad de tener modelos tan *sui generis* que le hacían desarrollar sus límites creativos, fomentar su imaginación y ser más ambicioso en la representación de sus lienzos. Aunado a toda la experiencia que le antecedió en el albor de sus setenta años.

---

<sup>713</sup> Ibídem. p. 54.

## Dimensión simbólica

---

- **NIVEL SIMBÓLICO-PRAGMÁTICO**

¿Qué símbolos podemos encontrar en la pintura? Lucian Freud brinda todo un marco de observación dentro de la composición, las medidas del cuadro son un símbolo en sí, el tamaño enorme nos brinda un impacto inmediato, apabulla y devora nuestra atención. Simboliza un monumento al cual hay que admirar y respetar.

Las condiciones del lugar donde se desarrolla la escena son ambivalentes, por un lado muestra austeridad, hay una visible simpleza al tener pocos elementos presentes en la composición. Esto sería símbolo de la elegancia y sobriedad que caracterizaba al artista inglés. A pesar de ser toda una estrella de la *socialité* europea, siempre tuvo un refinado y discreto gusto en su forma de vestir, hablar y lugares donde vivía. El otro significado de esta sencillez al montar la composición, es que la deplorable condición del sillón, lo sucio de la cortina está en directa relación con la condición mortal del ser humano, con la decadencia que conforma nuestra naturaleza, y que a partir del nacimiento estamos destinados a morir, a irnos marchitando; pero aun así la vida es una celebración.

La presencia de la duela en la pintura, es símbolo de una calidez, seguramente relacionada con la tibieza que tiene el cuerpo humano, brinda una sensación más acogedora a la escena, la hace más íntima. Además que refuerza las ideas anteriores sobre la condición de la habitación: Utilizarla le da un toque elegante, pero también una impresión de algo envejecido y/o rústico. Refiere a algo primigenio, a un conocimiento básico de nuestro ser, Jean Chevalier corrobora esta hipótesis al mencionar que: “el simbolismo general de la madera permanece constante: encubre una sabiduría y una ciencia sobrehumanas”<sup>714</sup>.

El sillón es la zona donde descansa el personaje femenino, funge como soporte y simboliza esa tranquilidad y sosiego anhelado. Ese lugar de confort donde podamos descansar sin restricciones, donde la mente pueda fluir y relajar los pensamientos. Es un símbolo de la vida cotidiana, de esa esfera íntima que se vincula con el despojo de

---

<sup>714</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 674



pudores, donde podemos ser nosotros mismos. Y es el sillón el recipiente de nuestros sueños, miedos y deseos. Ahí (en el sofá) la mujer del cuadro está segura y libre, puede retozar y sentirse totalmente cómoda.

Recordar que en este nivel se despliega la relación de significado que tiene un elemento de la composición con sus propiedades materiales. A sabiendas de esto, el desnudo de la mujer ¿Qué significará? Es insoslayable que en occidente remite a sensualidad o ideas sobre el erotismo. Pero al percatarse de la talla del personaje, se complejiza el significado. Su obesidad va más allá de lo evidente (exceso de peso, problemas de salud) es un manifiesto en contra de las convenciones estéticas sobre la apariencia y la moda occidental. Es un símbolo sobre la aceptación que debemos tener los seres humanos de nuestro cuerpo, y que más allá de los códigos que son difundidos en la publicidad y medios de comunicación hay una esencia única en cada persona, que la hace hermosa. El desnudo también se vincula con la comodidad, con esa soltura que se tiene al no portar algún atuendo, estar a nuestras anchas, fuera de un escrutinio ligado a valores morales y que hace recordar la niñez y los prejuicios impuestos por ciertas religiones y sistemas de gobierno: “En la óptica tradicional, la desnudez del cuerpo es una suerte de retorno al estado primordial, a la perspectiva central [...] En la tradición bíblica la desnudez puede tomarse en principio como símbolo de un estado donde todo está manifestado y no velado”<sup>715</sup>. Al contrario de que cause vergüenza su desnudez, la mujer se siente orgullosa de su condición.

- **NIVEL SIMBÓLICO-SEMIÓTICO**

Se comenzará con el simbolismo de los colores que conforman la composición, recordar que en su mayoría son cálidos; lo cual ya en sí es un símbolo: Es una obra que busca familiaridad con el espectador, transmitirle confianza.

El primer color a analizar es el marrón de la duela. Refiere sencillez, esto iría directamente a la idea -previamente desarrollada- sobre la personalidad de Lucian Freud y su afán por mostrar lo esencial, no distraerse con decorados abigarrados, concentrarse en el desnudo, en sus detalles y grandiosidad. Simboliza calidez del hogar, intimidad. El uso de

---

<sup>715</sup> Ibídem. p. 412.

este color permite sentir más acogedora la escena y no percibir una agresión por la desnudez de la mujer. Es una representación explícita, pero el marrón es un color fiable, transmite una sensación de confortabilidad. Al estar ubicado en el piso, da estabilidad a todos los demás elementos. Curiosamente se le ha asignado ser el color realista (por sus asociaciones con lo orgánico, con la tierra) por lo que su aparición en el cuadro no puede ser más acertada. Funge como un soporte de la estructura visual.

El gris de la cortina tiende a ser cálido, que a diferencia del gris frío, el primero favorece más la creación de una atmósfera amigable, que permita la contemplación, este último detalle es muy importante, debido a que la cortina se sitúa detrás del personaje femenino, como si fuera un marco o un fondo para la acción, en otras palabras es el paisaje que acompaña a la mujer que duerme. No es mero ornamento, sino que modela el espacio, es un elemento expresivo que refuerza la afabilidad del desnudo, pues el gris siempre neutraliza y da sobriedad.

El verde que se observa en la funda del sofá es un estabilizador, está en relación con el marrón de la duela. Simboliza de inmediato un equilibrio, ya que está compuesto por un color frío (azul) y uno cálido (amarillo), además que es un verde olivo, y en el círculo cromático lo clasificaría más cerca de la sección cálida. Este tipo de verde se asocia con algo clásico, que iría de la mano con el estilo de Lucian, una técnica tradicional y rigurosa, fuera de las vanguardias vigentes. Encarna un bienestar, psicológicamente tranquiliza el sistema nervioso. Al estar alrededor de la modelo, le brinda una zona de seguridad, donde puede estar cómoda y sin preocupaciones, simboliza el reposo del personaje. También es considerado como un color realista, al ser una dupla con el marrón en su asociación con la naturaleza, vegetación, en específico, la madre tierra.

Los pequeños detalles de las flores que están en rojo, con matices naranja brindan dinamismo a la pintura. Dan un toque chispeante, para romper con la homogeneidad, de lo contrario sería una composición en extremo apacible, haciendo que la mirada del espectador pudiera distraerse. Esos acentos son provocativos, al combinarse con el enrojecimiento en ciertas zonas del cuerpo de la modelo brindan energía, simboliza algo vital, en este caso la intensa actividad que compone el organismo humano: nos remite a la sangre que corre bajo la piel, la fuente de vida que representa la mujer a pesar de encontrarse durmiendo. Si somos demasiado escrupulosos, esos visos rojizos

simbolizarían la personalidad extrovertida de la modelo, que no parece turbarse al encontrarse en esa postura y en esas condiciones; pero esta interpretación tal vez sea demasiado osada.

El amarillo que cubre el asiento del sofá tiene una función de agrandar el espacio, algo idóneo para las proporciones corporales del personaje: Permite que su cuerpo se vea acorde y cómodo en el mueble, el cual en apariencia es lo suficientemente amplio para soportar su cuerpo. Psicológicamente nos habla de un temperamento jovial, que embona con la frescura que emite la mujer: Se le nota muy relajada, con notable desenfado. Su matiz verdoso es símbolo de esta condición finita del ser humano, en otras palabras, habla sobre la mortalidad y decadencia que integra a cada persona, en la que enfermedades y malestares son comunes: somos un conjunto de humores, emociones y bilis. La composición no es un himno idealista de la vida, es una exposición de la naturaleza humana con todos sus defectos y condiciones terrenales.

El arquetipo propuesto para *Inspectora de la seguridad social durmiendo* es el de Venus (Afrodita para los griegos), el cual “motiva a las mujeres a perseguir intensamente las relaciones más que la permanencia, a valorar el proceso creativo y a estar abiertas a cambiar [...] nunca fue victimizada”<sup>716</sup>. Lo anterior apoya la aparente personalidad del personaje femenino, que no transmite vergüenza, que se siente segura de sí misma y de su cuerpo, en pocas palabras, que no es una víctima. Venus es un arquetipo transformador, y vinculándolo con la obra de Freud, hay enorme empatía entre ambos: Alterar la visión sobre los conceptos estéticos, ir más allá de lo culturalmente estipulado como belleza. A su vez, Venus es una representación simbólica de la sexualidad, del erotismo, este aspecto será mejor desarrollado en el siguiente nivel (narrativo). Podemos adelantar que su presencia permite ejercer un profundo magnetismo y expone el rasgo animal que habita en cada ser humano. El crítico de arte australiano, Sebastian Smee corrobora esta enérgica y brutal visión de Lucian sobre el cuerpo humano y la manera de representarlo: “La gente considera a menudo la manifiesta y perdurable intensidad analítica en las obras de Freud como una forma de crueldad. Pero su famosa mirada «cruel» es realmente algo mucho más complejo y liberador al final –no solo de ideas preconcebidas sobre la belleza sino de toda la pátina de sensiblería y proyección que ha

---

<sup>716</sup> s/a. *Arquetipos en las divinidades femeninas*. Federación Pagana Internacional en México (PFI) en [http://mx.paganfederation.org/platicas/arquetipos\\_femeninos.htm](http://mx.paganfederation.org/platicas/arquetipos_femeninos.htm). Consultado Enero 2014.

caracterizado la iconografía del cuerpo humano a través de los tiempos-<sup>717</sup>. La Venus del cuadro es una propuesta ante lo establecido, es una Venus que reconfigura y hace reflexionar el aparato conceptual del espectador.

- **NIVEL SIMBÓLICO-SEMÁNTICO**

El conjunto de experiencias (hábitos, costumbres, usos, vivencias) que rodearon a Lucian Freud en la creación de esta obra proviene desde el término de la Segunda Guerra Mundial, que permitió el auge de nuevas corrientes plásticas, además que los artistas comenzaron a testimoniar y expiar todo aquello que vivieron durante los conflictos bélicos. Era frecuente encontrar como temas, la existencia humana y sus interrogantes. Además que en Estados Unidos comenzó a haber mucha producción de obras, debido a que acogió a muchos pintores europeos exiliados.

Lucian permanece impasible en Londres, y en esa época de la posguerra contrae nupcias por segunda ocasión, además que entabla amistad con Francis Bacon, quien –como ya se ha mencionado- revoluciona toda la técnica y visión de Freud. Ambos representan a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia de 1954, y Francis le comparte a lo largo de muchos años su concepto artístico, en el cual se centraba en una distorsión de la figura humana, sobre todo de los rostros para acentuar la expresión, en específico la de emociones y sentimientos; en los que destacaban el terror, la violencia, la angustia, la ansiedad y la desesperación. Un cuadro sobresaliente es *Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velázquez* (1953) que es una recreación del retrato del papa que hizo el pintor barroco español Diego Velázquez en 1650, llamado *Inocencio X*.



*Inocencio X*. 1650. Diego Velázquez



*Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velázquez*. 1953. Francis Bacon

<sup>717</sup> Sebastian Smees (2011) *Lucian Freud*. Op. Cit. p. 7

En su re-interpretación, el irlandés comunica con su técnica una angustia existencial, que se liga con la pérdida de espiritualidad en la sociedad moderna. El personaje masculino transmite dolor, ira, terror y confusión; esto gracias a la maestría de los trazos que manejaba Bacon, donde cada elemento formal (color, líneas, luz) están en función de subrayar el significado, y que el espectador quede prendido a lo que observa.

En la pintura de Francis Bacon se puede observar al ser humano como un arma de autodestrucción o autodegradación ¿Qué significa esto? El ser humano es su peor enemigo, es el responsable de la mayor parte de sus tragedias y ruina; en nosotros habita la soledad, la violencia y negatividad. Nuestros vicios acompañan nuestro camino y son los que van conformándonos, los que afirman nuestra existencia. Francis descubría esa interioridad que pocas veces dejamos a la vista de los demás, que ocultamos a través de las máscaras sociales. Razón por la que hacía esas construcciones expresivas tan características en sus personajes, pues él mismo afirmó en 1952: "I would like my pictures to look as if a human being had passed between them, like a snail, leaving a trail of the human presence and memory trace of past events, as the snail leaves its slime"<sup>718</sup>. En otras palabras, un retrato común (dígase fotografía, dibujo, pintura, etc.) No deja ver la esencia humana, solamente presenta –por decirlo así– el estuche o carcaza. Los cuadros de Bacon dejaban ver la sustancia del ser humano, lo que en verdad nos identifica y somos. Para él los motivos de su pintura eran: "el cuerpo como objeto deformado y mutilado, y la vuelta del hombre a la animalidad"<sup>719</sup>.

Esta manera de pensar, inspiró profusamente a Lucian, quien ahondó más en el cuerpo humano, en su representación más allá de una estética convencional. Tratar de observar un significado más profundo en la piel, extremidades, imperfecciones, gestos. No observarlos como meros componentes anatómicos, sino como unidades complejas de expresión ¿Expresión de qué? De toda nuestra naturaleza y sensibilidad humana. Ambos revolucionan el tema del retrato, lo sacan de su tradición estilística, en la que se ostentaba

---

<sup>718</sup> Traducción: Me gustaría que mis fotos se observaran como si un ser humano ha pasado por ellas. Así como un caracol, dejando una huella de la presencia humana y un rastro de la memoria de eventos pasados. Tal como el caracol deja su baba. Tomado de: Michael Peppiatt (2006) *Francis Bacon in the 1950s*. Yale University Press. Italia. p. 166.

<sup>719</sup> Florencia Dupont (2013) *Los horrores de la carne. De la pintura de Francis Bacon al cine de David Cronenberg*. Revista de Cine //B. Agosto de 2013. En <http://www.revista.escuelacine.cl/los-horrores-de-la-carne-de-la-pintura-de-francis-bacon-al-cine-de-david-cronenberg/>. Consultado Enero 2014.

una belleza idealizada: “Mientras Bacon presenta deformes figuras, Freud dota a sus modelos de la más pura y cruda naturalidad, en la que además refleja una obsesión por la anatomía y la voluptuosidad, a través del resalte de las venas, carnosidades, sangre y pliegues del cuerpo. En ambas obras el cuerpo ya no es observado como un refugio, que asegura la idea del yo, por el contrario, el dominio del yo es perdido, abandonado”<sup>720</sup>. Su campo de inspiración es el cuerpo humano y lo que simboliza, o más preciso, lo que encierra, todo el cúmulo de pensamientos, emociones y acciones que forma la psique humana. Los cuales están en estrecha interacción: carne ↔ espíritu. Nuestra piel es solamente un símbolo de nuestra condición y esencia humana. Estos dos camaradas instauran (junto con otros artistas) una nueva estética de la carne<sup>721</sup>, que inspiran a futuras generaciones, no sólo de pintores sino también cineastas, fotógrafos, caricaturistas y creadores de instalaciones, performance, etc.

Para lograr que la carne “hablara” Lucian perfeccionó bastante tiempo su técnica, comenzó a utilizar el blanco de Cremnitz, un pigmento pesado y granuloso que le permitió remarcar la textura de la piel humana, sus diversas tonalidades y crear una sensación de empaste. En su paleta de color, comenzaron a predominar los terrosos, que le proporcionaban un efecto más realista. Sus pinceladas se hicieron más gruesas y enérgicas, para no perder ningún detalle, darle más realce a la carne y sus coyunturas, maneja con excelencia los volúmenes.

Crea atmósferas inquietantes: Hay reposo físico por parte de sus modelos, sus rostros en apariencia son serenos, pero a la vez comunican una intensa oleada de emociones con las posturas que adoptan, es decir, la expresión surge de su mismo cuerpo, el cual transmite a veces sensaciones muy profundas y desconcertantes. Algunas de sus primeras pinturas tenían cierta rigidez o acartonamiento, lo cual fue transformándose, hasta llegar a poses y ángulos relajados, libera a sus personajes de un guion preestablecido y los deja fluir.

La forma de capturar los detalles también se modifica, en una entrevista del año 2009 se le cuestionó sobre la diferencia en la meticulosidad entre su obra temprana y la más actual, el pintor británico afirmó: “en esos días [obra temprana] no trabajaba sobre toda la

---

<sup>720</sup> *Ibíd.*

<sup>721</sup> Vid. Jorge Juanes (2004) *Kandinsky/Bacon (pintura del espíritu/pintura de la carne)*. Op.cit. p. 91.

imagen y ni resaltaba el conjunto de las partes, como ahora lo hago. Yo trabajaba solo en una parte hasta concretar cómo debía ser, y entonces me movía hacia otra”<sup>722</sup>. Esta cita ilustra que en sus inicios la composición era como un rompecabezas, más parecido a un tratado anatómico; para posteriormente ser un todo articulado, en el que el modelo es captado como es, como se muestra y como su presencia se manifiesta ante Lucian.

Ya para inicios de la década de los noventa, Freud tenía bien en claro el rumbo de su pintura, la cual era altamente simbólica a nivel personal: Por su caballete habían pasado parejas sentimentales, familiares (como sus hijos), amistades, lugares conocidos y hasta él mismo; todo lo que immortalizaba en el lienzo tenía que ver con su vida, verdaderamente un testimonio biográfico. Su fama estaba asentada y sus obras se vendían en las subastas a precios considerables. El ojo público seguía sus pasos, los medios estaban muy atentos de las personas con las cuales se relacionaba: miembros de la realeza, del espectáculo o del ámbito cultural, como el caso de Leigh Bowery, en donde encuentra nuevas maneras de configurar su interés por la figura humana: “La manera en que luce su cuerpo es asombrosamente consciente y asombrosamente indolente”<sup>723</sup>. A través de Leigh pudo tener un nuevo campo de experimentación: Contrastar la corporalidad apabullante de su modelo con una vulnerabilidad psicológica, o viceversa, tener una confianza emocional versus una decadencia física, o ¿Por qué no? Un equilibrio entre ambos aspectos. Conocer a Bowery fue para Freud como el encuentro de un niño ante una dulcería abandonada, en la que se dejó llevar por completo.

Para terminar este nivel, Lucian creó una brecha en la representación del desnudo. Los medios de comunicación, la tecnología y la publicidad ya habían establecido firmemente cuál era el estándar estético aceptable para considerar un desnudo como “agradable”: cuerpos atléticos, delgados, pieles tersas sin ninguna imperfección; que provocaban en la población una insatisfacción y anhelo constante por conseguir esa figura ideal. Las llamadas top model estaban en todo su apogeo, y se creaba toda una cultura obsesionada hacia el cuerpo: dietas, moda, productos de belleza, cirugías estéticas, etc. Y Freud con sus cuadros monumentales de esa década erigió un testimonio de lo que es el cuerpo humano –sin artificios- evidenciando sin tapujos nuestra condición mundana.

---

<sup>722</sup> Lucian Freud en entrevista con Michael Auping. 7 de Mayo 2009 en Sarah Howgate (2012) *Lucian Freud. Portraits*. Op. Cit. p. 208.

<sup>723</sup> Lucian Freud citado por Sebastian Smees (2011) *Lucian Freud*. Op. Cit. p. 90

## Dimensión narrativa

---

- NIVEL NARRATIVO-PRAGMÁTICO

Lucian –como ya se pudo ver- no plasmaba situaciones fantasiosas, todo lo que concierne a su obra tiene un nexo personal, era muy escrupuloso en ese aspecto: Sólo pintaba algo o a alguien conocido. Mucho más cuando se trataba de un desnudo, cuando se le cuestionó sobre su elección de tener como modelos a sus propios hijos e hijas, el inglés respondió: “¿A quién puedo esperar retratar con algún grado de profundidad?”<sup>724</sup>. Esta cita nos introduce al campo narrativo de la pintura de Freud: lo que observamos son historias, escenas, momentos que él vivió intensamente (a veces pasaba meses con su modelo perfeccionando el cuadro) y que revela su predilección por modelos amateur, gente que simplemente para Lucian le era interesante. Esto no exime que algunas veces sí recurrió a gente profesional, como la top model Kate Moss, pero más por el vínculo afectivo que los unía, que por la carrera de la joven londinense

A primera vista podemos aseverar que se reconoce lo que está representado en el cuadro: Una mujer corpulenta totalmente desnuda sobre un viejo sofá. Y aunado a lo anteriormente descrito, nos asalta la pregunta ¿Quién es esa persona? ¿Qué papel o rol tiene en la vida de Lucian Freud? La respuesta se encuentra en la figura de Leigh Bowery. Él fue quien los presentó, el responsable de que ese personaje femenino engalane muchos cuadros del pintor británico y se convirtiera en todo un símbolo, no sólo de la obra de Freud, sino del arte contemporáneo y del tema del desnudo artístico.

La oronda mujer del cuadro es la inglesa Sue Tilley, nacida en 1957 en un barrio de la ciudad de Londres. Fue una amiga muy cercana de Leigh –a tal grado que después de su muerte del actor, Sue escribió una biografía sobre de él<sup>725</sup>-, quien a inicios de los noventa se la presentó a Lucian, y desde ese momento se convirtió en una musa del pintor: El encuentro fue igual de impactante que como lo sucedido con Bowery, el cuerpo de la londinense era perfecto para seguir experimentando y profundizando en la representación

---

<sup>724</sup> Lucian Freud entrevistado por John Russell, en Arthur C. Danto (2003) *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Paidós. Barcelona. pp. 68-69.

<sup>725</sup> Vid. Sue Tilley (1997) *Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon*. Sceptre/Hodder and Stoughton. UK. 308 pp.



de la figura humana, en específico en el realismo de los detalles, en la subversión a los códigos estéticos vigentes y la amplitud de proporciones, elementos que le brindaban posibilidades a las cuales antes no tuvo acceso; pues los cuerpos de Leigh y Sue eran insólitos y muy atractivos para los intereses de Lucian, quien aseveraba: “Debo tener predilección por la gente inusual o de proporciones extrañas, con quien no quiero recrearme en exceso, aunque al principio estaba muy atento a todo lo que podía hacer con sus dimensiones, como increíbles cráteres y otras cosas nunca vistas, después se me iban los ojos a las heridas e irritaciones que le provocaban el peso y el calor”<sup>726</sup>. A partir de estos dos peculiares personajes, Lucian tuvo un testimonio diferente que plasmar en sus cuadros, representar la carne humana con más crudeza, ingenio y autenticidad.

Tilley conoció a Leigh, al ser empleada de *Taboo* -un club nocturno de Londres- en 1982, en el que el australiano era socio y realizaba sus números. Posteriormente, tras su muerte, ahí mismo se le rindieron homenajes. Después de conocer a Lucian y recibir su invitación para modelar, Sue realizó un viaje a la India y al regresar estaba muy bronceada, por lo que Lucian al verla le comentó que su sesión se aplazaría hasta que su piel volviera a su color natural. Una anécdota muy simbólica, que nos refiere la predilección del pintor británico por lo original del cuerpo, por su naturaleza biológica sin modificaciones o alteraciones provocadas intencionalmente. Como resultaron sus tatuajes, los cuales fueron anulados en las pinturas que realizó de ella como modelo, para tal efecto, los retocaban con maquillaje –previo a la sesión-: “Ella comentó que no era que a él no le gustaran, sino que sus colores lo perturbaban: «Tener carne verde y carne rosa no es natural»”<sup>727</sup> alegaba Lucian. Los tatuajes estaban en su hombro derecho, en su brazo y empeine izquierdos. Solamente en un dibujo, titulado *Mujer con un tatuaje en el brazo* (1996) Freud presentó el lirio que su modelo tenía tatuado. Pero es un boceto sin color, donde no hay tanta intensidad en la representación de la piel.

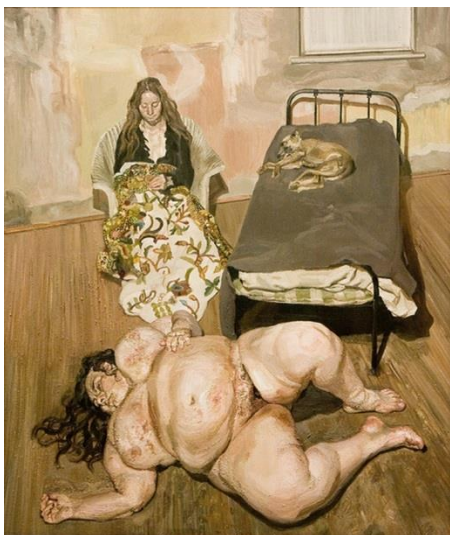


*Mujer con un tatuaje en el brazo*. 1996. Lucian Freud

<sup>726</sup> María Cristina Melgar, et.al. (2008) *Lo nuevo*. Lucian Freud. Op.cit. p. 57

<sup>727</sup> *Ibidem*. p. 57

Sue Tilley posó alrededor de cuatro años para Lucian. Destacan las obras *Tarde en el estudio* (1993), *Inspectora de la Seguridad Social descansando* (1994) que es muy parecida al cuadro del presente análisis, sólo que Sue está sentada en el sillón, con la cabeza echada hacia atrás y las piernas recogidas. Siguen el boceto *Mujer durmiendo* (1995) y el lienzo *Durmiendo junto a la alfombra del león* (1996).



*Tarde en el estudio.* 1993. Lucian Freud



*Inspectora de la seguridad social descansando.*  
1994. Lucian Freud



*Mujer durmiendo.* 1995. Lucian Freud



*Durmiendo junto a la alfombra  
de león.* 1996. Lucian Freud

Los cuadros llevaban una elaboración prolongada, alrededor de nueve meses trabajaba en cada uno, hasta quedar satisfecho con el resultado. Por lo general, Tilley acudía al estudio de Freud los fines de semana, llegaba agotada por sus actividades diarias, así

que esas sesiones eran un remanso para ella; le agradaba acomodarse en el sillón y tomar siestas. Lo que favorecía la labor del pintor, quien tenía a su merced el cuerpo desplomado de Sue, y podía –libremente- esbozar su composición.

Ahora que se menciona cómo descansaba a sus anchas Sue en cada sesión, es bueno señalar que el sofá de *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* es la representación del sillón que era parte del estudio de Lucian Freud en la calle de Holland Park en Londres. En la siguiente fotografía se puede observar a Tilley posando para Freud en el mencionado sofá. La postura de la mujer es casi la misma a la que capturó Lucian en el lienzo. A excepción que en la imagen tiene los ojos abiertos, y sorprendentemente, su piel se ve más uniforme y matizada que en el cuadro de Freud, el cual cuenta con mayor fidelidad, textura y detalles.



Sue Tilley en el estudio de Lucian Freud (1994) Fotografía por Bruce Bernard y David Dawson. Tomada del libro *Freud at work*.

Su estudio era un departamento que solamente visitaban aquellos seres allegados al pintor, y que reflejaba la visión que plasmaba en su obra. Era un sitio nada ostentoso, todo lo contrario, estaba desordenado y sin grandes comodidades: muebles viejos como una cama, algunas sillas, lavabo, cortinas sucias y las paredes llenas de los restos del óleo que Lucian depositaba al ir limpiando su pincel, los cuales hacía un efecto escultórico, como si fueran estalactitas.

Podría sorprender tal elección del inglés como lugar de trabajo (siendo toda un personaje caracterizado por la pulcritud y elegancia); pero si reflexionamos, veremos que todo va

acorde a hacer sentir cómodos a sus modelos; que no halla barreras creadas por un espacio refinado o con inmobiliario costoso; en el que las personas se sintieran un tanto coartadas para retozar sin restricciones. El estudio de Holland Park fungía como un microcosmos donde cada modelo podía explayarse, desnudarse –literalmente- sin sentir ninguna presión de ensuciar o tirar algo. Ese lugar creaba una atmósfera muy ad hoc a la pintura de Lucian: dejar que la naturaleza humana aflore; donde hay presencia de humores, olores, suciedad y grasa.

Por último, el título no es azaroso: Lucian nombró así la obra, en referencia al trabajo que tenía en ese entonces Sue -y que aún conserva hasta la fecha-, burócrata de una oficina administrativa de empleos y pensiones en la calle de Denmark en Londres. De esta manera la historia encerrada en el lienzo, es un testimonio directo de la vida de esa mujer, no solamente en cuanto a su físico, costumbres, sino también de su profesión. A su vez, muestra aspectos de Freud, como el lugar donde pintaba. Es un discurso biográfico de ambos, sumamente interesante.

- **NIVEL NARRATIVO-SEMIÓTICO**

Lucian reiteraba continuamente que su obra es totalmente autobiográfica; por lo que buscar fuentes de inspiración ajenas a su vida cotidiana se convierte en una tarea complicada. En otras palabras, decir que Freud se basó en tal o cual pintor o cuadro puede parecer rebuscado; pero la realidad es que *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* tiene algunas interpretaciones independientes a su autor.

Recordar que el arquetipo propuesto dentro del cuadro es el de la Venus, símbolo recurrente dentro de la historia del arte occidental. La *Venus de Urbino* (1538) del pintor manierista Tiziano es un buen ejemplo de este motivo artístico; y ¿Por qué no? Una referencia para la pintura de Freud. El miembro de la escuela veneciana nos muestra una mujer desnuda, semirecostada en un diván, la cual no evidencia pudor ante su desnudez (a excepción del detalle de la mano sobre su



*Venus de Urbino*. 1538. Tiziano

pubis); se observa seductora y segura de sí misma. Algo que comparte con el cuadro de Lucian, donde Sue se percibe cómoda y sin señales de recato frente al espectador. Los cuerpos de ambos personajes femeninos se miran fulgurantes, siendo el centro de atención dentro de las respectivas composiciones.

El pintor inglés sentía afinidad con el manierismo (estilo al que pertenece la Venus de Tiziano) sobre todo en lo concerniente a la extravagancia en las formas, el uso de la luz y el color. Lucian comparte la profusión de curvas que expresan vida y movimiento, además de la creación de tensiones dentro de la obra. O en otras palabras el manejo de una alteración emocional. Algo que caracteriza a *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo*, ver a Sue tan relajada provoca una extraña inquietud, causa desconcierto su serenidad, o sencillamente mueve fibras internas de cada uno de nosotros.

El arquetipo de Venus se relaciona inevitablemente con lo femenino, la sensualidad y encanto: “Este mundo venusino del ser humano agrupa en una sinergia afectiva de sensaciones, de sentimientos y de sensualidad, la atracción simpática hacia el objeto, la embriaguez, la sonrisa, la seducción, el arranque de placer, de satisfacción, de gozo”<sup>728</sup>. Podría parecer ajena a la pintura de Lucian la aseveración de Chevalier, pero reparando un poco más en esas líneas, tiene mucha coherencia afirmar que Sue Tilley es la representación de una Venus: al observarla hay empatía con el personaje, su desenfado y descanso funcionan como seductoras invitaciones, es una sensación muy agradable contemplar la obra y disfrutar del placer que transmite la mujer durmiente.

En este punto es oportuno recordar que *La Venus de Urbino* está basada en la *Venus Dormida* (1508-1510) del italiano renacentista Giorgione; Tiziano trabajaba como su ayudante y parece ser que es de su mentor de quien saca inspiración para su célebre cuadro. La Venus de Giorgione se diferencia principalmente en que el personaje no tiene la cercanía que maneja Tiziano.



Venus dormida. 1508-1510. Giorgione

---

<sup>728</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 1057.

Esta mujer recostada se observa idealizada e inalcanzable, mientras que la *Venus de Urbino* transmite intimidad, confianza y sobre todo se descubre como alguien de carne y hueso, tal como la Venus de Lucian Freud ¿O acaso no es inevitable sentirse un tanto (o mucho) identificado con Sue Tilley?

Lo importante del cuadro de Giorgione es descubrir que las mujeres dormidas son un tema frecuente dentro del arte occidental, Lucian Freud manejó a lo largo de su carrera bastante este motivo y no es de extrañar que tal vez la *Venus Dormida* fuera una fuente de inspiración. Usar personajes tomando siestas tiene una intención: No distraer al espectador con la mirada de sus personajes; en vez de mostrarlos avispados, los envuelve en una atmósfera taciturna, sus gestos son relajados y sus cuerpos –por lo general- están lánguidos, y es ahí donde Freud concentra su labor de representación: en las formas anatómicas, los detalles de la carne, de los músculos y huesos. Al estar en un estado somnoliento, sus personajes dejan que su piel, que su cuerpo hable por ellos. En el caso de la *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo*, las formas de Sue Tilley son las que llevan la voz cantante, las que guían al espectador y capturan su atención.

Lucian siempre fue un fiel admirador del estilo barroco; dentro de este movimiento se destaca el italiano Annibale Carracci quien es autor de *Venus al dormir* (1602). Al contemplar la obra del boloñés, es imposible no relacionarla con el cuadro de Freud, el manejo de la expresión no verbal, los contornos y el detalle en los pliegues del cuerpo. Y aunque Carracci narra un episodio mitológico, la técnica y la recurrencia del arquetipo hacen que ambos artistas tengan una conexión. La manera de abordar el desnudo es muy similar en cuanto a las formas y tratamiento: Un desnudo más realista, más ligado al mundo que los rodea.



*Venus al dormir*. 1602. Annibale Carracci

Y hablando de técnica, entre Tiziano y Freud hay más similitudes de las que ya se mencionaron: Al primer artista, el historiador de arte inglés Kenneth Clark lo considera “un

poeta épico de la sensualidad, un maestro absoluto de la pintura de la carne<sup>729</sup>. Adjetivos que también han sido adjudicados a Lucian, debido a que sus desnudos caen dentro de lo sensual (aunque desde otra perspectiva, más apegado a los instintos del ser humano) y la mayor parte de su obra está dedicada al estudio de la piel humana, de sus formas y encontrar una manera adecuada de representar todo lo que el ojo a veces no percibe al mirar un cuerpo; todos esos detalles que son ignorados a primera instancia dentro del campo de nuestra visión.

Es así como podemos aducir que Sue funge como una Venus, pero no tal cual la conocemos, diosa del amor, sino como una Venus arraigada en lo natural (para Platón la *Venus Naturalis*, vinculada con lo vulgar y mundano), es decir en la condición humana básica, que obviamente siempre está mediada por el rasgo cultural y simbólico; pero Freud trata afanosamente de representar ese estado primario, en el que nuestro ser se despliega, sin idealizaciones o embellecimientos. La psicoanalista argentina María Cristina Melgar relaciona *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* con la figura de la Venus del paleolítico: “Lucian Freud induce al espectador a imaginarla a Big Sue como una diosa primitiva y nos transmite las ensoñaciones de la mujer con el amor”<sup>730</sup>. Hipótesis que es altamente cuestionable, ya que Melgar (y no sólo ella hay algunos otros autores que piensan de la misma manera) descontextualiza el arte paleolítico y la función que tenían estas figuras femeninas en esa clase de sociedades tradicionales, en la que el arte no era considerado como tal (no existía el concepto) y las manifestaciones artísticas estaban ligadas a todas las dimensiones sociales. Así que el personaje de Lucian dentro del cuadro no funge como esa venus paleolítica<sup>731</sup> (independientemente que anatómicamente se parezcan por los atributos exagerados) sino que está ligado a la visión occidental del arquetipo.

Ya que se habla sobre la representación del cuerpo femenino, Lucian Freud tuvo diversas fuentes de inspiración para mejorar este rasgo dentro de su pintura, y que en el cuadro del presente análisis llevó a la perfección. Más en específico fueron: Rubens, Rembrandt, Velázquez e Ingres (todos ellos consagrados en la selección que el inglés hizo para la

---

<sup>729</sup> Kenneth Clark (2002) *El desnudo*. Alianza Editorial. Madrid. p. 129.

<sup>730</sup> María Cristina Melgar, et.al. (2008) Lo nuevo. Lucian Freud. Op.cit. p. 58

<sup>731</sup> En Occidente el término Venus se asocia o se toma como sinónimo de belleza, desnudez y sensualidad, así que cualquier representación de alguna diosa o personaje femenino, sobre todo si está desnuda, se nombra Venus. Tal es el caso de estas figuras rupestres, que se generalizan como venus del paleolítico.

exhibición de 1987 *The artist's Eye*, en la Galería Nacional de la ciudad de Londres). El primero de ellos, fue un exponente del barroco y en sus desnudos manejaba una serie de contrastes, en los que contraponía colores y texturas para de esta manera marcar los músculos, las tonalidades de piel, los pliegues del cuerpo. Las posturas de sus personajes buscaban dramatismo y transmitir una expresividad emocional intensa, esto es, abrumar al espectador. Buenos ejemplos de estas enseñanzas son *Leda y el Cisne* (1598-1600) y *Baco* (1638-1640) en los que el manejo de la luz, el color y las formas hacen que la textura de la piel sea extraordinaria, ambos cuadros son una oda a la carne y el cuerpo. El personaje femenino igual que el de Freud se muestra durmiendo, y sus cuerpos son los que hablan por ellas, el hombre rollizo de Rubens con su postura transmite emotividad y refuerza el episodio mitológico al que hace referencia el cuadro.



*Leda y el cisne*. 1598-1600. Rubens



*Baco*. 1638-1640. Rubens

Rembrandt también pertenecía al barroco, y Lucian sentía gran predilección por el holandés (siete de las veintinueve obras que seleccionó para *The artist's Eye* eran de éste) que se especializó en retratos (algo que también siguió Freud) y en un estudioso de la luz, en crear atmósferas inquietantes alrededor de sus personajes, los cuales frecuentemente resplandecen dentro de la composición gracias al uso de contrastes tonales. Sus formas son perfectamente definidas, lo que permite observar la expresión de los cuerpos y rostros. Hace que los gestos de sus modelos turben al espectador. Fue también un especialista en la anatomía humana: Sus grabados *Diana en el baño* (1631) y *Desnudo femenino sentado* (1631) comparten con Lucian la maestría de la representación de la carne, de los pliegues y flexiones; de no caer una idealización, todo lo contrario, esos desnudos transmiten comodidad, las mujeres se observan a gusto con su desnudez, aunque muchos podrían aludir que es una visión cruel (misma perspectiva atribuida a



Freud), pero si reflexionamos más hondamente, podemos aducir que son desnudos desafiantes, que buscan testimoniar lo que ellos llanamente observan; en otras palabras mostrar aquello que los convencionalismos erradican: “Para Rembrandt, intérprete supremo del cristianismo bíblico, la fealdad, la pobreza y demás desventuras de nuestra vida física no son absurdas, sino inevitables, puede que él dijera «naturales», y susceptibles de recibir cierta luminosidad del espíritu, porque no pueden servir de base al orgullo”<sup>732</sup>. Esta última cita, semeja mucho el pensamiento de Lucian, quien aludía que no había morbo en sus cuadros, era sencillamente aquello que veía sobre de sus modelos.



*Diana en el baño. 1631. Rembrandt*



*Desnudo femenino sentado. 1631. Rembrandt*

Otro maestro del barroco es Diego Velázquez, famoso retratista, Lucian admiraba su etapa de madurez en la que hace gala de un realismo en la representación de sus personajes. Algunas de sus posturas utilizadas pueden considerarse estáticas, pero en realidad lo que busca es darle peso a la mirada, que inicie un juego con el espectador, llegando a perturbarlo. Hay excelsa expresión de los sentimientos y emociones. En cuanto a los desnudos del sevillano, Freud hereda en primer lugar la maravillosa técnica para delimitar contornos, articulaciones y formas, además que buscan sinceridad y cercanía, un ejemplo es *La Venus del espejo* (1647-1651) en el que narra un episodio mitológico entre Venus y Cupido, con la diferencia que Venus no está representada como una diosa, sino como una mujer cotidiana, su imagen que refleja el espejo es el rostro de una mujer terrenal<sup>733</sup>, sin grandes pretensiones, pero que tiene un gran efecto magnético, que se

<sup>732</sup> Kenneth Clark (2002) *El desnudo*. Op.cit. p. 328

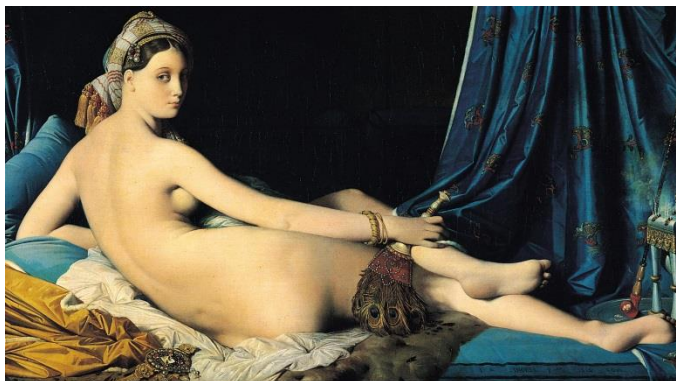
<sup>733</sup> Aunque difuminado por temor a represalias, debido a que oficialmente estaban prohibidas este tipo de representaciones, sólo se podían trabajar con modelos masculinos en el tema del desnudo.

percibe franca: “Al igual que su admirado Velázquez, [Lucian Freud] buscaba la verdad y no la belleza: La belleza está en la verdad. Por eso sus desnudos nos parecen brutales, por ser tan sinceros y mostrar hasta el más ínfimo pliegue”<sup>734</sup>. El pintor inglés no estiliza a sus personajes, todo lo contrario, el tratamiento que da a sus composiciones tienen como objetivo humanizarlos y que transmitan autenticidad.



*La Venus del espejo*. 1647-1651. Diego Velázquez

Por último tenemos al pintor francés Ingres, quien se caracteriza por utilizar los lienzos como ventanas a la intimidad de sus modelos. Convertir al espectador en un voyeurista, en un figón de escenas privadas; pero que con el juego de miradas se convierte entonces en una invitación a penetrar en esos recintos íntimos, *La gran odalisca* (1814) interpela directamente con su mirada a quien la observa, teniendo un toque sugerente, donde no hay molestia por ser interrumpida en su descanso. Algo parecido sucede con los desnudos de Lucian, sus personajes no se muestran perturbados, ya sea que miren de frente al espectador o como en el caso de Sue, descansen plácidamente y se abandonen sin reparos al escrutinio público.



*La gran odalisca* (1814) Ingres

<sup>734</sup> Anitzel Díaz (2011) *Lucian Freud. Lo verdadero y lo palpable*. La Jornada Semanal. No. 861. 4 de Septiembre de 2011. En <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/04/sem-diaz.html>. Consultado Febrero 2014.

Con base en lo analizado dentro de este nivel, *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* puede ser una representación de Freud sobre Venus, la cual está inspirada en otros artistas que eran de la admiración del inglés. La historia que aborda es sobre el tema del desnudo, el cual es construido desde una perspectiva diferente: No idealizado, lleno de naturalidad y en busca de la franqueza. Los detalles y la técnica con la que es representada Sue son geniales al mismo tiempo que brutales: “la búsqueda académica de la perfección de la forma a través del estudio del desnudo se convierte en un medio de observar la humillante *imperfeción* a la que está condenada habitualmente nuestra especie”<sup>735</sup>. Estas palabras de Kenneth Clark nos hacen inferir que el mito encerrado en el cuadro de Lucian es el de la mortalidad humana, la condición perenne que nos caracteriza, sólo somos una especie más de la naturaleza, un organismo que busca trascender, pero que inexorablemente tiene un fin, una degradación por el paso del tiempo, y que sólo nos rodeamos de símbolos y mediaciones para hacer más llevadera la existencia, y brindar coherencia a nuestra vida (dígase el concepto de belleza, moda, posesiones materiales, etc.) El lienzo muestra que la perfección (física o espiritual) a la que tanto se anhela (social e individualmente) es sólo una utopía:

El arte moderno muestra, aún más explícitamente que el arte del pasado, que el desnudo no representa simplemente el cuerpo, sino que lo relaciona, por analogía, con todas las estructuras que se han convertido en parte de nuestra experiencia imaginativa [...] Los griegos perfeccionaron el desnudo a fin de que el hombre pudiese sentirse como un dios; y en cierto modo, ésta es aún su función, pues aunque ya suponemos que Dios es como un hombre hermoso, todavía sentimos cerca la divinidad en esos destellos de autoidentificación que experimentamos cuando, a través de nuestro cuerpo, nos parece tener conciencia de un orden universal<sup>736</sup>.

Y es que Lucian no representa al humano como algo superior, o ligado a una perfección teológica. Él configura al cuerpo como una entidad inigualable y magistral por su mera constitución; pues se basa en el supuesto de que el organismo es perfecto gracias a sus características biológicas, y sea cual sea nuestro aspecto o posesiones, existimos, y eso no hace únicos; permitiéndonos descubrir aspectos profundos y espirituales.

Aquí es oportuno hablar sobre la interpretación que se le da al mobiliario que usa Freud dentro de sus cuadros: camas, sillas o sofás en los que usualmente se tumban los personajes. Elección que –suponen– emula el diván del psicoanálisis, cuyo fundador fue

---

<sup>735</sup> Kenneth Clark (2002) *El desnudo*. Op.cit. p. 328

<sup>736</sup> *Ibíd.* p. 355.

su abuelo Sigmund Freud; lo cual a primera vista no parece tan descabellado (aunque ellos no hayan sido tan cercanos) por el hecho de que Lucian buscaba que sus modelos estuvieran cómodos, tranquilos y sin pretensiones; que se dejaran fluir como ellos se sintieran mejor. Anitzel Díaz afirma: “Su arte nos dirige a la vida de los individuos que posan para él, con delicadeza y una perpleja corporalidad. Dentro de su estudio tenía un sofá donde la mayoría posaba, en clara analogía con la labor de su célebre abuelo psicoanalista. La gente exorciza su existencia pensando en la inmortalidad<sup>737</sup>”. Coincidimos con la periodista en que los cuadros del inglés provocan una catarsis, no sólo del modelo, sino también del espectador, nos hacen conscientes de nuestra mortalidad y de las ansias que tenemos por alargar –a toda costa- nuestra existencia, nos hace reflexionar sobre nuestros defectos, virtudes y fisionomía. Pero lo que puede considerarse un tanto forzado es igualar su estudio con un consultorio, sus sesiones de modelaje con sesiones de terapia como las realizadas por Sigmund, sus composiciones con manifestaciones del inconsciente del modelo y el significado de la obra una exposición de pulsiones sexuales.

En una suposición personal, el utilizar esa clase de muebles era por razones prácticas: Crear una atmósfera cálida y privada, en la que artista y modelo tuvieran una experiencia placentera: “La pintura de retrato tiene que ver con la gente, cómo son, cómo se ven, el carácter de su presencia en la habitación contigo. Tienes que confiar en lo que ves y lo que sientes”<sup>738</sup>. Lucian siempre era amable con sus modelos, durante las largas sesiones charlaba con ellos ¿Sobre de qué? Sobre la vida cotidiana, sobre nada en particular, sólo pláticas casuales en las que pudieran compaginar; y al final descubrir en el lienzo aspectos inéditos sobre esas personas. Esto es, no elaborar retratos que solamente digan lo que ya se sabe sobre ese personaje (Que si es la Reina de Inglaterra o una celebridad) sino que se aprenda algo nuevo, que se abra un acto comunicativo en el que nos dejemos decir algo por lo observado (más allá de lo que se presupone o conocemos) y a su vez comprendernos a nosotros mismos.

---

<sup>737</sup> Anitzel Díaz (2011) *Lucian Freud. Lo verdadero y lo palpable*. Op.cit.

<sup>738</sup> Lucian Freud en entrevista con Michael Auping. 7 de Mayo 2009 en Sarah Howgate (2012) *Lucian Freud. Portraits*. Op. Cit. p. 208.

- **NIVEL NARRATIVO-SEMÁNTICO**

Es casi automático en occidente relacionar un desnudo con una connotación erótica (a excepción que sea dentro de un contexto médico). Los desnudos que realizó Lucian Freud nunca fueron nombrados por su autor como eróticos, eran situaciones que le permitían explorar más sobre el cuerpo humano, ver sus formas a detalle, algo que la ropa complica, pero siempre con un respeto, no forzando situaciones, clara muestra es la siguiente declaración del pintor:

Para mí, pintar a la gente desnuda, sean o no amantes, hijas o amigas, no supone nunca una situación erótica. El modelo y yo nos dedicamos a hacer un cuadro y no el amor. A las personas que no son pintores les cuesta entender estas cosas. Además hay algo en una persona desnuda ante ti que pide consideración –incluso podría decirse caballerosidad- por mi parte [...] Me interesan mucho las personas en su aspecto animal. A eso se debe parte de mi afición a trabajar con ellos desnudos. Pero puedo ver más. También resulta emocionante ver cómo se repiten las formas a través del cuerpo y a menudo del rostro también. Me gusta que las personas parezcan tan naturales y físicamente tan sueltas como animales, como mi galgo inglés Pluto<sup>739</sup>.

Así que el erotismo atribuido a los desnudos de Freud es -al igual que en el caso de Balthus- responsabilidad del espectador y su interpretación. Aunque esto no exime que el cuadro por sí mismo ya tenga una carga erótica, debido a que contiene rasgos (más allá del desnudo) que estimulan la imaginación y fantasías. Sue Tilley en su postura se percibe seductora, su cuerpo es terso y suave, fundiéndose en la holgura del sofá, que se apetece muy comfortable. María Cristina Melgar no quita el dedo del renglón sobre equiparar al personaje femenino con deidades antiguas: “Encontró en este modelo el atractivo de aquellos opulentos dioses arcaicos que nos hacen imaginar la función sobre la sexualidad y el deseo que ha tenido la estética de la carnalidad en la historia de la cultura”<sup>740</sup>. Y es que Lucian desafió los convencionalismos estéticos, sobre todo los cánones de la belleza al utilizar a modelos como Leigh Bowery o Sue; y de manera no intencional desarrolló un concepto peculiar de lo bello.

¿Qué quieren decir las anteriores líneas? Al mirar *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* puede desarrollarse una experiencia agradable, en la que haya placer y atracción hacia lo que contiene el cuadro; que puede decirse es bello ¿Pero desde qué

---

<sup>739</sup> Lucian Freud citado por Sebastian Smee (2011) *Lucian Freud*. Op. Cit. pp. 55 y 61.

<sup>740</sup> María Cristina Melgar, et.al. (2008) *Lo nuevo. Lucian Freud*. Op.cit. p. 54

aspecto? ¿Hacia la figura de Sue? ¿Hacia la técnica desarrollada por Freud? La belleza para Tatarkiewicz es un concepto muy amplio e imposible de definir universalmente; pero brinda ciertos rasgos<sup>741</sup> que debe tener algo bello, entre los que destacan la gracia y la sublimidad. El primero se refiere a aquello que agrada, donde la obra impacta pero no se puede explicar a ciencia cierta porqué. Va más allá de lo racional, simplemente impresiona y conmueve. Observar el cuerpo obeso y flácido de Sue es un gran shock visual, que deja perplejo al espectador y le mueve fibras sensibles<sup>742</sup>.

La sublimidad para el filósofo polaco significa que algo nos entusiasma y eleva el espíritu, remite a algo trascendente. Esto se liga al anterior rasgo ya que una obra explora la grandiosidad del pensamiento y la profundidad de las emociones. Podrá ser que el criterio de gusto vigente no considere el cuadro de Lucian Freud como bello, pero es innegable que cumple con estas características en las que exalta y descubre algo superior. Qué decir sobre la calidad técnica que tiene la obra: la composición sigue los cánones de perfección; tiene una altísima calidad en cuanto a sus elementos formales, y el estilo de representación del cuerpo humano es impecable, el mismo pintor decía que el óleo quería que fungiera como piel, con sus infinitas texturas y coloraciones.

El cuerpo de Sue puede considerarse una manifestación erótica, por la sencilla razón de que está expuesto a detalle, es un símbolo de la condición humana, y actualmente dentro del arte eso es erótico: “En las últimas décadas, en Occidente se han elaborado infinidad de argumentos sobre la erótica y su representación en el arte. Desde entonces, los artistas instauraron una estética en la que el cuerpo es inspiración personal que reinterpreta y glorifica su propia esencia corporal: de adentro para afuera, todo le pertenece como territorio propicio para la exploración artística”<sup>743</sup>. Esto nos lleva a la

---

<sup>741</sup> Vid. Wladyslaw Tatarkiewicz (2002) *Historia de seis ideas*. Op. Cit. pp.191-205.

<sup>742</sup> Esto va de la mano con el contexto sociohistórico. Actualmente lo *feo* y lo *bello* conviven a la par, creando una serie de paradojas y contradicciones sumamente interesantes. Al mismo tiempo que hay un culto hacia el cuerpo, buscando su perfección a través de ejercicio, dietas, moda, cirugías, etc. También hay una aceptación hacia representaciones que podrían catalogarse como grotescas o desagradables: obesidad, malformaciones, mutilaciones, etc., de pronto entran al ámbito de lo fascinante, y se les rinde admiración. Tal es el caso de *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo*, en la que Sue se convierte en una musa, y que ostenta su volumen y talla con dignidad, no hay mofa o toque burlesco en el tratamiento que hace Freud del personaje. Todo lo contrario, es un desnudo con bastante porte y presencia. Vid. Umberto Eco (2011) *Historia de la fealdad*. Debolsillo. China. pp. 421-438.

<sup>743</sup> Ingrid Suckaer (2011) *Erotismo de primera mano*. Op.cit. p. 74.

reflexión de que el erotismo moderno ya no es solamente algo físico, sino que ahora se vincula con una dimensión emotiva y psicológica profunda, relacionado con el ser.

Ya que se tocó la noción de ser en la obra de Freud, es bueno ahondar sobre este punto. La gracia para Tatarkiewicz se relaciona con algo soberbio que se descubre, pero no en su totalidad -de ahí el impacto producido-, esto remite al concepto de verdad de Heidegger<sup>744</sup>, quien lo estudia desde el término griego *aletheia*, que es revelación-ocultación. Pues el umbral de conocimiento del ser humano tiene un límite: La verdad -en este caso de una obra de arte- no puede ser completamente aprehensible, siempre habrá algo de misterio. Observar la pintura de Lucian nos descubre rasgos sobre la naturaleza humana, sobre el cuerpo y su estructura, sobre nuestra condición como especie animal; pero a su vez, no deja agotar su significado, no descubre todo su contenido, y de ahí el embeleso que provoca contemplarla: “Cuando miro un cuerpo me da la opción de qué poner en el lienzo, qué me acomoda y qué no. Hay una distinción entre hecho y verdad. La verdad tiene un elemento de revelación acerca de ella. Si algo es verdadero, es palpable”<sup>745</sup>. No cabe duda que la figura de Sue existe -tanto en el lienzo como en la realidad- pero lo que revela va más allá de lo evidente, Lucian transformó su cuerpo al pintarla en algo más que carne, músculos, huesos, órganos y tejidos: Estableció un mundo.

¿Qué mundo se establece? Uno que está abierto a la interpretación y que se conforma por una multiplicidad de dimensiones: Ese mundo incluye a Sue Tilley, a Lucian Freud, a la estética y belleza occidental, al carácter mundano y mortal de la existencia humana, a la Venus Naturalis, al estudio del pintor, y sobre todo, al conjunto referencial de cada espectador. No podemos comprender *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* quedándonos sólo en ella o en su creador, es necesario situarla (sociohistóricamente) y tener en cuenta que en la obra acontece una realidad.

La manera en que se presenta este mundo, es a través del cuerpo de Sue, es su figura, su postura y su languidez la que comunica y crea un nexo con el espectador. Lucian buscaba este fenómeno: hacer que su pintura evocara la carne humana, que fuera lo más fiel posible y que entonces al contemplar los cuadros se provocara una experiencia

---

<sup>744</sup> Vid. Martin Heidegger (1997) *Arte y Poesía*. Op.cit. p. 63

<sup>745</sup> Lucian Freud citado por Anitzel Díaz (2011) *Lucian Freud. Lo verdadero y lo palpable*. Op.cit.

intensa, en la que no se distinguiera el óleo de la piel; y que se derribaran las típicas acepciones con las que se asocian a los desnudos.

Freud pretende desnudar las apariencias, que no sólo observemos una mujer obesa y sus imperfecciones. Que no busquemos una idealización en su desnudez, sino que podamos sentirnos cómodos (así como ella) con su condición. De ahí su obsesión por la técnica, de lograr ese realismo, pero no con el afán de hacer un tratado anatómico, sino que la vivencia con la obra fuera integral, y que nos comunique más allá de las características fisiológicas del personaje, que nos hable sobre de él, sobre lo que es:

A lo largo de la galería de desnudeces de Freud hay codos y rodillas rojos, venas púrpuras y plantas del pie del color de las plantas del pie [...] Freud no pinta la piel de tal manera que puedan basarse en ella instrucciones del dermatólogo. Puesto que la piel humana es en parte una especie de superficie textual en la que se han escrito nuestras vidas y en la que se puede descifrar la historia de nuestras satisfacciones y desgracias, su visión es esencialmente humanística y fría de un modo distinto a las ilustraciones de un libro de texto de dermatología. Pero *implican* la fría ausencia de pasión de la ciencia. Freud ve la piel como el alma desnuda, mostrando hasta el último pequeño secreto<sup>746</sup>.

¿Qué nos dice esta interpretación del catedrático norteamericano? Que Lucian en una suerte de visionario, juez o investigador, muestra el ser de las personas. Algo que es intangible como nuestro espíritu, considera puede ser develado –o más bien simbolizado– a través del cuerpo, que es la funda de nuestro interior. La esencia humana se comunica y se hace presente a través de lo que nos constituye fisiológicamente: de la piel, de las secreciones, de la complexión, del cabello, de las uñas, de los músculos, etc.

El cuadro de Freud es un testimonio del ser humano, pero no sólo de su estructura anatómica, sino de su sustancia, de esos atributos que no pueden descifrarse –y mucho menos materializarse– a primera vista. Lucian convierte el cuerpo de su personaje en un símbolo de la naturaleza humana: en la que confluyen inmensidad de elementos (culturales, estéticos, biológicos, espirituales, etc.). Y es de ahí –seguramente– su elección por modelos amateur, o más en concreto, personas allegadas a él que no tuvieran un interés económico o de otra índole por ser retratados. Trata de que exista la más completa naturalidad en la composición, de ahí que los retrate sin ropa. Busca dejar fuera –lo más posible– la artificialidad y hacer que los desnudos sean crudos y honestos (capturar la vulnerabilidad y realidad del cuerpo con la menor idealización posible), pero

---

<sup>746</sup> Arthur C. Danto (2003) *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Op.cit. p. 68



sin dejar de ser dignos; que no exista mofa sobre el personaje, sino todo lo contrario, que nos comunique una sensación de majestuosidad y respeto. Pues el ser humano es así: A la vez que nos sentimos omnipotentes y orgullosos por nuestras características natas; hay conciencia de lo endeble que somos, y de lo poco que sabemos sobre lo que nos rodea.

Con esta última reflexión, es conveniente retomar a Heidegger: *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* es un mundo, que alumbra el complejo universo que el filósofo alemán llama tierra<sup>747</sup>. El cuadro descubre misterios y aspectos insondables. No sólo de la especie humana sino del entorno, es decir, nuestro cuerpo –a través de olores, tono de piel, peso, arrugas, etc.- habla sobre lugares, climas, paisajes. Lo corporal de sus cuadros no habla sólo de ese personaje y su anatomía, explora diferentes niveles: “Si la génesis de su realismo lleva al observador más allá de lo perceptible, es debido a que Lucian Freud admite tanto la hermenéutica en la singularidad del objeto pintado como el compromiso con la biografía y la cultura social. Esos cuerpos desnudos que pinta sin descanso atraviesan la censura secundaria y atrapan esa relación de desconocido que el cuerpo tiene con la psique, es decir, lo que todavía es enigmático en la carnalidad”<sup>748</sup>. Es pertinente decir que la pintura de Freud no descubre una verdad absoluta, el conocimiento es limitado, y la interpretación del lienzo inabarcable, debido a que con cada interpretación va enriqueciéndose y aglutinando significados.

Pero queda sin definir si la pintura de Freud es erótica. Basándose en el concepto de *aletheia*, sí hay erotismo dentro del lienzo. Pues en la condición humana que es develada por Lucian a través del cuerpo de los personajes, incluye el rasgo erótico, que es inherente al ser humano, ya que como vimos en el tercer capítulo, sexualidad y erotismo se articulan y complementan. La corporalidad es un vehículo de expresión (no el único) para lo sexual. Este erotismo desplegado en el cuadro deja fuera lo idealista o rebuscado. No deja de ser simbólico e inserto dentro de un imaginario, pero se ubica más cercano a los instintos primigenios del ser humano, su animalidad: Lucian presenta una escena sencilla que contiene gran carga significativa, no hay elaborados arreglos alrededor del personaje, no abusa de elementos retóricos, ni de una poética cargada. Es una

---

<sup>747</sup> El mundo es creado por el ser humano, es una construcción necesaria para la existencia. El mundo está dentro de la tierra, es aquello que habitamos. La tierra es incognoscible, sólo surge a través del mundo, y éste sólo se funda en la tierra. Vid. Martin Heidegger (1997) *Arte y Poesía*. Op.cit. p. 89.

<sup>748</sup> María Cristina Melgar, et.al. (2008) *Lo nuevo. Lucian Freud*. Op.cit. p. 26.

composición ascética que tiene mucha fuerza e intensidad pues el cuerpo de Sue Tilley es el que se desdobra y extiende, el que transpira sensualidad, feminidad y deseo. El desnudo que nos presenta Freud es erótico por el simple hecho que evoca placer. Además que el artista consideraba el erotismo como una parte inseparable de la vida ordinaria.

En conclusión, Lucian Freud hace en su cuadro una transformación estética del cuerpo humano, tiene como objetivo exponer una verdad, entendiéndola como una revelación de algo que a simple vista escapa de la mirada común, utiliza a su modelo como un medio para penetrar en algo desconocido. En el caso de Sue, su imponente y extraordinaria presencia física es la que sobresalta y desata la percepción del espectador. *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* es una metáfora sobre aspectos profundos y cotidianos del ser humano –incluido el erotismo–, muestra la complejidad que nos constituye, y a su vez deja un testimonio personal, no sólo como artista, sino como hombre; pues a través de su mirada y su pincel nos es develada la composición, la complicidad que tiene con la modelo y el momento de vida que pasaba en ese instante. El que elija mostrar a su personaje desnudo es porque de esta forma puede expresarse todo lo previamente descrito: “Creo que los desnudos tienen que hacer un retrato más completo y amplio. Es un retrato más específico. Simplemente puedo ver más de la persona. Cualquiera puede ponerse diferentes tipos de ropa. El cuerpo desnudo es algo más permanente, más verdadero”<sup>749</sup>.

---

<sup>749</sup> Lucian Freud en entrevista con Michael Auping. 7 de Mayo 2009 en Sarah Howgate (2012) *Lucian Freud. Portraits*. Op. Cit. p. 213.

4.3.2.

## Triptych (Tríptico)

2011

Lisa Yuskavage



## Dimensión formal

---

- **NIVEL FORMAL-PRAGMÁTICO**

La obra se divide en tres paneles. Para agilizar el análisis, se estudiará de manera general como una unidad completa, particularizando a veces en algún panel, sobre todo en las dimensiones semióticas que se enfocan más en la estructura de la composición. Se clasificarán individualmente como P1, P2, P3, acorde al orden que llevan de izquierda a derecha:



Estas abreviaturas facilitarán que la identificación de cada panel sea muy rápida y sencilla. Es una obra a gran escala, cada unidad mide 196.2 centímetros de ancho por 178.2 de alto, con una separación entre cada uno de 3.8 centímetros. Esta elección en la medida de la división permite que se haga una asociación visual que reúna los tres bloques en uno solo y no se corte la lectura por parte del espectador.

Es una composición realista, se pueden identificar sin dificultad los elementos que la integran: Es un paisaje al aire libre, con un cielo despejado acompañado de algunas nubes, los colores utilizados van desde un amarillo cadmio limón hasta una gama de verdes, entre los que destacan verde esmeralda, verde amarillo, verde permanente veronés y verde turquesa cobalto, también hay un poco de azul cerúleo con violeta cobalto. En P1 hay césped en color verde permanente y una lejana cordillera. Los otros sectores no cuentan con pasto, el piso se recubre con arena o tierra de color amarillo

níquel y amarillo nápoles. Hay también algunas piedras en P3 que forman una especie de escalera en la esquina inferior. El panel del centro reúne una serie de montañas cubiertas de verde amarillo permanente y verde cromo, hay numerosos arbustos en verde cromo oscuro y verde cinabrio, en sus respectivas cimas y laderas. También se observa un grupo de personas que provienen de una de las colinas, en apariencia todas del sexo femenino. Visten ropas típicas de algún lugar: vestidos y faldas largas, blusas blancas y pañuelos que cubren su cabeza de diferentes colores. Su ubicación es entre P2 y P3. En éste último panel la pintora ubica hasta la orilla derecha, un árbol totalmente seco en color amarillo níquel y tierra sombra verde, sólo quedan sus ramas, sin follaje alguno.

En medio de la composición (P2) se vislumbra una mesa de madera color amarillo níquel, sus patas están rodeadas de pequeños tablones, hierbas silvestres, florecillas, frutos como manzanas y melones, algunos floreros y vasijas en las que crecen plantas, utensilios de cocina como platos y cuchillos, todos ellos en color verde manzana, verde amarillo permanente, verde cinabrio y unos toques de rojo venecia. Algunos de los enseres se observan rotos. Encima de la mesa se encuentra recostada una mujer, que tiene las piernas flexionadas y totalmente abiertas. Lleva un vestido magenta que se halla recogido hasta la cintura, no usa ropa interior, por lo que sus genitales están totalmente expuestos, no tiene vello alguno. Tampoco usa medias, calcetas ni zapatos, se encuentra descalza con los pies al borde, uno de ellos (el derecho) colgando un poco. No se distingue su torso ni cabeza. Solamente la mano derecha que está firmemente sujeta de una orilla de la mesa.

A la izquierda (P1) hay otro personaje femenino, que está tumbado boca abajo, con las piernas muy abiertas y las pantorrillas flexionadas hacia arriba en dirección a su cabeza, el torso se encuentra un poco levantado, su cabeza perfectamente erguida viendo hacia el lado izquierdo, lo cual permite distinguir el perfil de su rostro, tiene el antebrazo alzado en dirección a su cabeza debido a que está disfrutando de una paleta roja de caramelo macizo. Como prendas de vestir lleva una pantaleta azul cobalto con filo rojo carmesí, y calcetas rayadas de diversos colores hasta los tobillos. Su cabello es muy rizado, color cobrizo. Su nariz redondeada y respingada. Ambos pies tocan sus puntas a través de los calcetines.

El formato utilizado (tríptico) hace que el espectador vaya jerarquizando con la mirada los elementos de cada panel y de esta manera articule el conjunto. El panel del centro es el que contiene más unidades visuales, mientras que P3 (derecha) es el menos cargado. Por lo que P2 es el punto de partida para la lectura de la pintura, permitiendo que desde esa ubicación haya –indistintamente- vistazos a diestra y/o siniestra. Esto va de la mano con la disposición del cuadro, que es enteramente frontal: La mujer de la mesa comprueba esta orientación, sus piernas se abren a la altura de los ojos del público, la sierra del fondo y los arbustos siguen esta misma alineación.

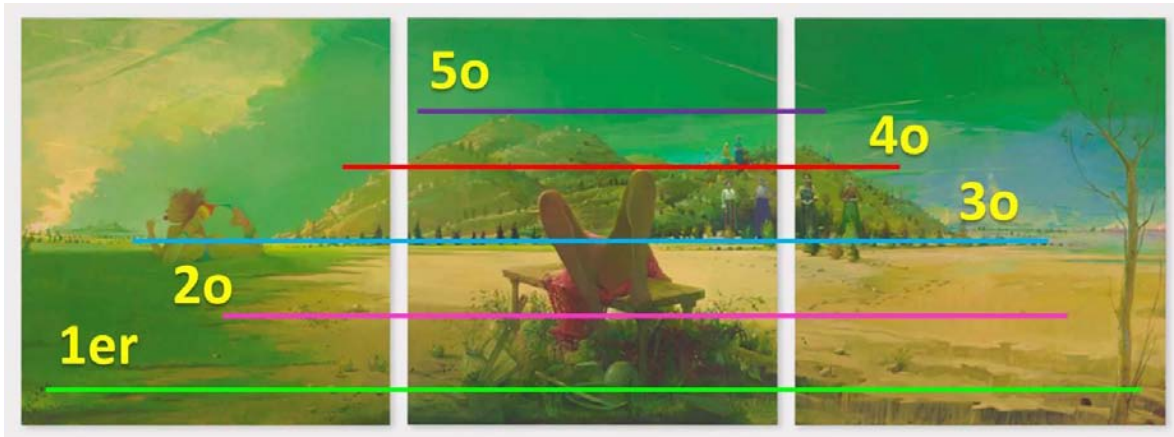
La preconfiguración visual realizada por Yuskavage sitúa a los espectadores en una escena muy transparente –en cuanto a la identificación y localización de los elementos- todo está a la vista, es como si se hubiera atravesado una zona de oscuridad y de pronto nos encontramos ante esa planicie clara y límpida, en la que nos da la bienvenida la mujer recostada sobre la mesa con la abundante vegetación que engalana el mueble. De ahí y como en una dulcería, la mirada se posa en los demás elementos: la chica del extremo izquierdo, que a pesar de encontrarse de perfil, brinda al espectador una visión completa de sus glúteos; los intrigantes personajes femeninos de las montañas, el magnífico cielo que los envuelve, la zona árida de la derecha. Lisa juega y permite con el uso de tres paneles una interacción entre pintura y público.

- **NIVEL FORMAL-SEMIÓTICO**

Lisa Yuskavage hace una composición muy elaborada en cuanto a la utilización de planos, esto crea profundidad y perspectiva dentro del cuadro; lo cual crea la sensación de movimiento y dinamismo; el espectador experimenta una sensación de tridimensionalidad. En total son cinco planos los que pueden identificarse.

El primero es el más cercano a los espectadores, está delimitado con la base del tronco del árbol seco en P3, sigue con el filo de la vegetación que rodea la mesa. Hace un marco introductorio y periférico a la mirada. El segundo plano coincide con el ras del borde de la mesa y el pie que cuelga de ella, abarcando toda la pelvis de la modelo y el tablero donde yace. Dentro del tercer plano tenemos al personaje femenino del sector P1, las pantorrillas de la mujer sobre la mesa, y toda la línea de arbustos que flanquean a las

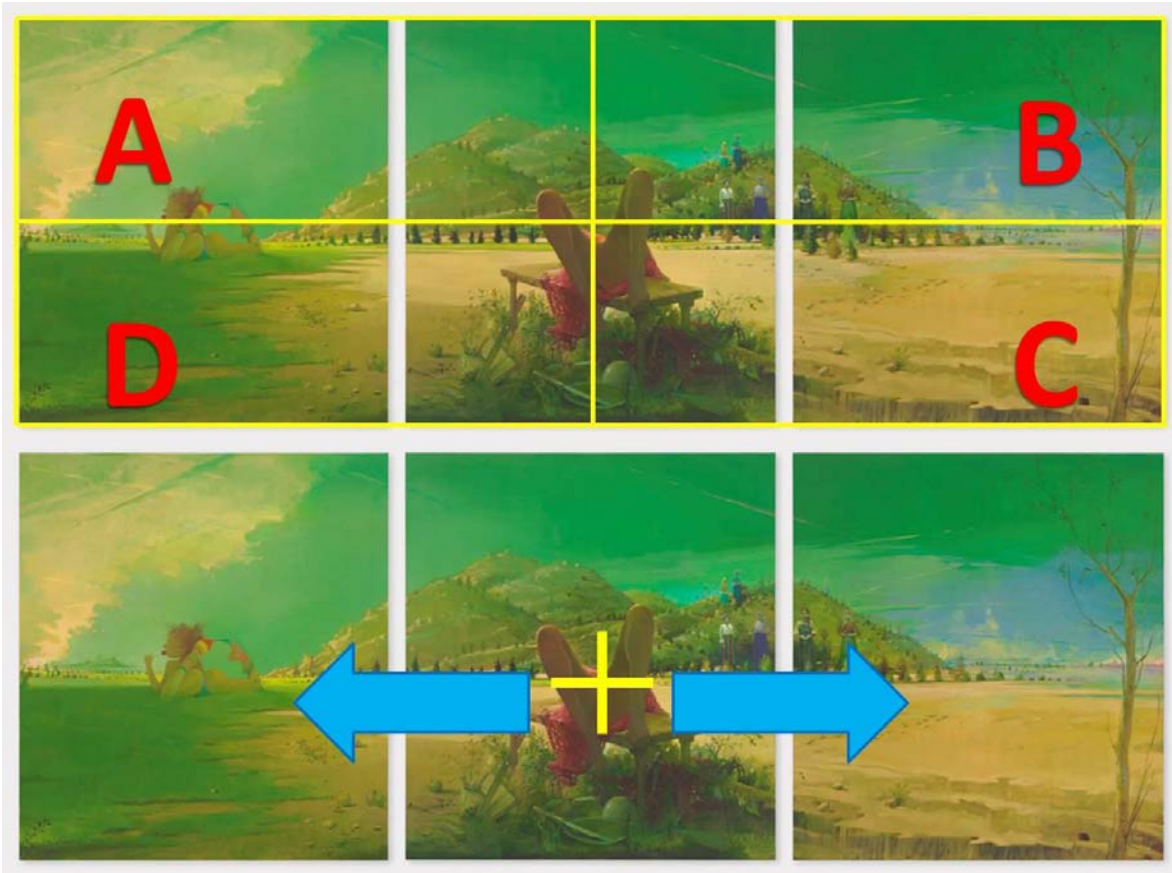
colinas, además los personajes que descienden de la montaña localizada entre P2 y P3. El cuarto plano es ascendente, se define con las rodillas de la mujer recostada boca arriba, y con alguna de las cimas del conjunto central. Por último, el quinto plano es el que abre el firmamento, permite la extensión del paisaje, de la bóveda celeste con sus colores y nubosidades, es el que enmarca a toda la composición, y el más lejano a la vista.



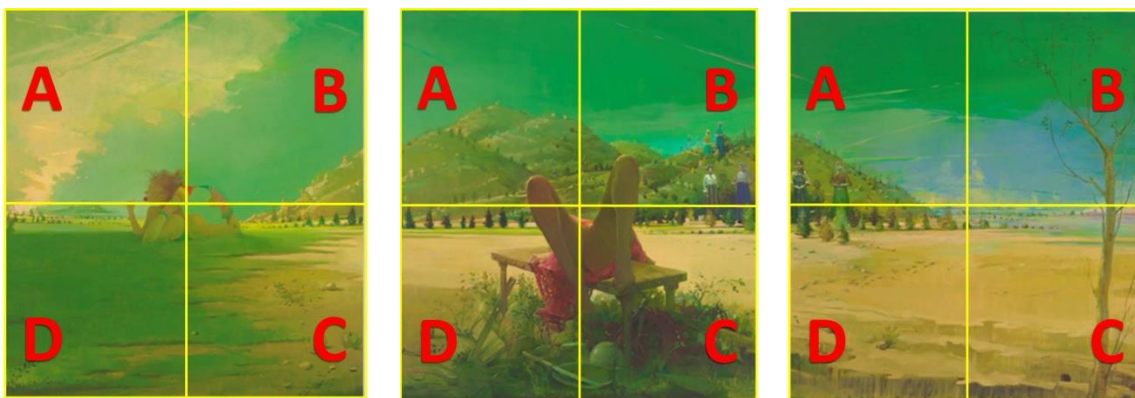
Yuskavage construye un conjunto amplio de campos de acción, esto trae como resultado que la mirada del espectador vaya de un lado a otro, que tenga una oferta generosa de alternativas visuales-espaciales para explorar la obra.

Es una composición muy armónica, tiene simetría en toda su estructura, esto viene desde la elección de las medidas de los paneles, los cuales son exactamente iguales (muchas veces en las pinturas en tríptico, el panel central es mayor en tamaño, mientras que los de los extremos son de menor medida para solamente enmarcar al de en medio) y están colocados a la misma altura. Se crea una sensación de equilibrio inmediata. Esto se refuerza al analizar los cuadrantes. En primer lugar, en conjunto los tres paneles –junto con sus separaciones- están perfectamente organizados dentro del plano cartesiano, en otras palabras, todos los elementos de la composición están distribuidos a través de los cuatro cuadrantes: A, B, C y D. No hay una saturación en alguno de ellos, Lisa los coloca lo más equitativamente posible, siendo la mujer recostada sobre la mesa el eje central del plano, es ella –o más específicamente la separación entre sus piernas- la que divide la pintura. Es de suma importancia señalar que en la “V” creada por sus rodillas separadas se cruzan las cuatro líneas de la cuadrícula, siendo un sitio de convergencia estratégico, o más específico, el punto focal más importante, pues ahí se captura inmediatamente la atención, para después posar la mirada en el resto de la obra. Funge como un eje desde

donde el espectador gira a izquierda o derecha para disfrutar de la composición, como si fuera un timón que dirige la estructura y lectura del cuadro.



Por separado, los paneles son igual de simétricos que como lo son en conjunto: P1 tiene como unión de los cuatro cuadrantes el personaje femenino con calcetines, es ahí donde se concentra significativamente el interés. El panel central tiene una perfecta organización, sin que pese alguna unidad visual más que otra. P3 es muy equilibrado, todos sus elementos están debidamente distribuidos y no hay punto focal relevante.





La disposición espacial de *Tríptico* es muy estable, Yuskavage echa mano de la regla de los tercios para lograrlo, esto es, divide el conjunto en una cuadrícula de nueve bloques (dividir en tres partes tanto horizontal como verticalmente) y acomoda sus paneles dentro de este tablero imaginario. Si observamos la imagen inferior veremos que las líneas de este esquema son precisamente la ubicación que tiene cada panel. Al poner más atención, el quinto bloque tiene una carga significativa muy importante, es donde la pintora estadounidense coloca un elemento de especial interés (la mujer sobre la mesa).



Esta regla hace que el cuadro tenga una distribución del peso adecuado y permite establecer prioridades visuales entre los colores, formas y personajes presentes en la escena; y además organiza el movimiento de lectura, es una guía de exploración.

El panel con mayor cantidad de elementos es P2, esto remite a que es una composición centrada, pero no estática, hay un flujo visual debido a que Lisa coloca otras unidades visuales más pequeñas en lugares estratégicos, lo cual aporta energía a la composición al provocar una exploración de esos elementos circundantes, y no sólo quedarse en el panel central. Además que no están aislados: la serie de montañas se extienden a izquierda y derecha, los arbustos, parte del césped y de la zona árida por igual. A su vez los personajes de la ladera están en P2 y P3 y la mujer de los calcetines causa intriga pero se articula con la que se halla en la mesa a través de sus poses sugestivas.

El flujo de movimiento también es logrado con la línea del horizonte, está colocada casi a la mitad de la composición, creando dos dimensiones: la terrenal y la celestial, donde el paisaje de nubes y colores se extiende ampliamente a través de los tres lienzos, aunque si somos muy quisquillosos, pareciera un todo fundido ya que el verde del césped y la arena amarillenta crean una sensación de unirse con el cielo, como un efecto espejo.

Podría ser una elección monótona el colocar el horizonte en ese sitio, pero las montañas crean dinamismo, rompen la quietud y simetría pues hacen que la mirada vaya de arriba hacia abajo, crea líneas diagonales que atraviesan cada panel y brindan una estimulación visual, lo cual también logran las rodillas levantadas del personaje femenino sobre la mesa, son directrices que conectan los elementos de cada panel, así como con los puntos focales, maximiza la experiencia del espectador en su recorrido por la obra.



Yuskavage compensa la apacibilidad que otorga la simetría de sus paneles y la monocromía del verde, al insertar triángulos que rompan esta calma, los elementos más grandes en tamaño están dispuestos en forma triangular: la mujer de calcetines, las montañas del centro, las ramas superiores del árbol seco, y la mujer sobre la mesa, la cual con sus rodillas crea un ángulo invertido, y a su vez la acompaña otro triángulo, que tiene su ápice en su pubis bajando hasta toda la vegetación que reposa en la parte inferior. Esto hace que la atención de los espectadores no se extravíe y esté concentrada en cada uno de los bloques que integran la pintura, pues hasta los pequeños arbustos y los personajes de la colina están delimitados con triángulos.





A su vez toda la composición, se halla encerrada y centrada en un gran triángulo isósceles, que abarca a la mayor parte de los personajes, delimita y organiza el campo de acción. Esto sorprendió a la misma Lisa, quien en una entrevista, señala que ella no se había dado cuenta de este detalle, hasta tiempo después. Otro efecto de esta disposición, es que trae mucho equilibrio a la composición, y dirige el movimiento de lectura.



Lisa Yuskavage jerarquiza sus elementos encerrando los más significativos en una sección áurea, de forma vertical, tenemos que P1 es atravesado por una línea que separa casi todo el cuerpo de la chica con los calcetines del resto del panel. En P2 ocurre algo parecido: el pie que cuelga y gran parte de la cadera del personaje femenino están en la zona áurea de mayores proporciones, se hace un punto de tensión espléndido, ya que el corte vertical baja a través del pie apoyado en la mesa y hace que la mirada se concentre en la abertura de sus piernas y el sexo expuesto. P3 tiene el árbol seco como un punto focal esencial, lo cual se remarca al ubicarlo en el bloque áureo de menor tamaño.



Horizontalmente, la sección áurea se concentra en el borde de la mesa, para así darle mayor énfasis a las piernas y cadera de la mujer recostada. Además de dividir a la composición en dos bloques, donde el superior contiene casi todos los elementos de la obra. Con este recurso, Lisa hace una distribución que sea armónica e interesante para el espectador.



La composición es equilibrada hasta en su paleta de color, principalmente es monocromática: El verde tiene mayor uso; lo cual haría pensar en una obra fría, pero la utilización del amarillo compensa la temperatura, y le otorga calidez, además que Lisa recurre a combinaciones de verde que son consideradas dentro del rango cálido. Hay una exquisita armonía, pues además de esta saturación entre verde y amarillo, hay acentos cromáticos como la paleta roja, el vestido magenta, las faldas azules, el firmamento violeta. Yuskavage nos sumerge en una atmósfera de color, que increíblemente es muy estimulante, no hay tedio y provoca un estado anímico relajado pero expectante.

La iluminación tiene un patrón muy peculiar, recuerda notablemente a los impresionistas que capturaban la variabilidad constante de los paisajes al aire libre, la zona izquierda -a nivel del piso- es la más clara, por ende pareciera que la fuente de luz proviene de ahí, pero al reparar en el cielo, en ese extremo es más oscuro, mientras que del lado derecho las nubes se observan más iluminadas, lo cual pareciera una total contradicción ya que el piso de ese sector está en la sombra. Esto lleva a inferir que Yuskavage se basa por completo en un esquema solar ¿Qué quiere decir? La clave la tienen las montañas y las rodillas de la mujer recostada. En esos elementos hay rayos de luz reflejados que provienen de P1, esto indica que el sol está en un punto alto pero no en medio de la composición, sino en el extremo derecho, tal vez hay algún nubarrón, colina o arbusto que tapa un poco su trayectoria, de ahí que parte de P1 y P2 tengan sombra, pero el espacio restante se encuentra bañado por la luz que emite el sol. Esto permite que el espectador sienta más familiaridad con la pintura, es como observar una postal de algún sitio campirano, recordar algún viaje realizado a provincia.

Los contornos de la mesa con la mujer recostada se encuentran bien definidos, es posible apreciar texturas, bordes, flexiones y partes anatómicas. Lo mismo ocurre con el árbol seco de la izquierda, los escalones de piedra y todos los trastos junto con la vegetación debajo del mueble. No así con el resto de la composición, que tiene la técnica del esfumado, en la que los contornos están difuminados, un tanto imprecisos (sobre todo en las montañas y los personajes que las acompañan). La mujer de los calcetines parece fundirse con el paisaje, le salva que está a contraluz y esto permite que pueda esbozarse un poco más que los elementos de los últimos planos. El esfumado en esta composición permite una atmósfera de lejanía gradual; en la que hay profundidad ya que se recrea una sensación de desenfoque como si fuera una fotografía, donde las colinas parecen estar muy retiradas del personaje femenino con las piernas abiertas. Yuskavage hace gala de un manejo sobresaliente del color y la luz para de esta forma desvanecer los trazos.

La expresión no verbal proviene de las posturas de cada personaje, tanto la mujer sobre la mesa como la que porta calcetines adoptan una pose sumamente sugestiva. La expresividad viene de su cuerpo, ya que en una de ellas el rostro no se aprecia, y la que está tumbada boca abajo solamente se alcanza a vislumbrar un poco de su perfil. Sus piernas son las que concentran el significado, se vuelven acentos marcados que se comunican con el espectador, despertando deseo, erotismo y desconcierto.

Sus prendas de vestir van asociadas a estos conceptos: los calcetines rayados, la pantaleta que descubre parte de los glúteos, el vestido recogido y suelto. Los personajes de la montaña contrastan con su hieratismo, están totalmente erguidos e impassibles ante la escena. Su expresión corporal rígida y hermética los semeja a testigos mudos -pero no pasivos- de la acción. El personaje que lame una paleta tiene una expresión relajada e indiferente, concentrada en sus pensamientos y en disfrutar su golosina. No muestra pudor ante el espectáculo que brinda con esa posición que adopta sobre el césped. La mujer sobre la mesa está rodeada de misterio, ya que su identidad es un enigma al no mostrar su cara. No se sabe si está cómoda en esa postura, o si tiene algún tipo de turbación al estar con las piernas abiertas sin ropa interior, puede ser que esté semidormida o desfallecida por el calor del sol, pero no se encuentra totalmente inconsciente ya que sus pantorrillas se observan contraídas y tensas, soportando la flexión.

Los colores de todo el paisaje también brindan expresividad, cada uno de los elementos visuales funge como un personaje: montañas, arbustos, rocas, frutos, nubes, etc., se articulan en una escena que raya entre lo onírico y realista.

Lisa logra una composición fascinante, con una estructura esmerada y llena de equilibrio, que tiene dinamismo gracias a las rupturas que se hacen con las líneas diagonales. El que utilice el formato de tríptico hace que sea más lúdica la composición, que se llene de vitalidad, sobre todo porque esa disposición remite a una fotografía panorámica, esas que son tomadas a través de un barrido que va de extremo a extremo y reúnen imágenes superpuestas, en la que se pueden observar una cantidad considerable de elementos gracias al punto de vista alargado que construye, algo que el ojo humano no realiza de manera natural. Esta elección tiene como resultado que el espectador se vea envuelto por el paisaje, que su rango de visión sea amplio y pueda percibir el espacio periféricamente y con posibilidad de profundidad. En otras palabras, Yuskavage nos brinda un campo de recreo y exploración generoso.

- **NIVEL FORMAL-SEMÁNTICO**

*Tríptico* es una obra realizada en el año 2011, esto la hace sumamente reciente. Es una pintura inserta en el llamado nuevo milenio. En donde las manifestaciones artísticas se ven influenciadas por los medios de comunicación, publicidad, moda, nuevas tecnologías y productos de consumo masivo. La economía política y las necesidades del mercado rigen casi todas las esferas, incluyendo el arte, que en el presente siglo XXI se caracteriza por la ausencia de un discurso sobresaliente, hay una tendencia marcada en favorecer el aspecto estético y dejar sesgado el rasgo mítico-religioso. Muchas obras actuales están vacías en contenido, solamente se erigen como propuestas que afanosamente buscan llamar la atención a través de la novedad sin límites.

Se intenta conectar con un público a toda costa, ser el más original y/o creativo. Las fuentes temáticas que estructuran el arte de las últimas décadas son diversas: van desde la preocupación por aspectos sociales del mundo (pobreza, ecología, enfermedades, minorías, etc.) siendo frecuentes las manifestaciones que denuncian y quieren fomentar la conciencia colectiva e individual; así como una apertura enorme a contenidos relacionados con sexualidad, violencia, muerte, parafilias, adicciones y demás vicios. La censura es mínima cuando se trata de crear una obra de arte en este siglo. Lo profano es el tema en boga y el más recurrente.

Otra de las características del arte del siglo XXI es la diversificación estilística, hay un gran uso de técnicas y recursos para la creación de las obras, es común ver una fusión de métodos y procesos, la homogeneidad ya no es tan frecuente. Lisa hace uso de esta licencia y combina técnicas tradicionales con modernas, como es el caso del cómic que está representado en la mujer con calcetines: Sus rasgos son caricaturescos, mientras que el resto de la composición tiene una pulcritud clásica en su elaboración.

Cuando Yuskavage realiza *Tríptico* está en un clímax de su carrera, es considerada una de las pintoras mejor cotizadas dentro del mercado de subastas (en 2006 multiplicó cuatro veces su tabulador) y tiene el mecenazgo de importantes galeristas como Marianne Boesky y David Zwirner. Además que se ha hecho merecedora de engalanar listados de

artistas y/o obras emblemáticas del arte contemporáneo<sup>750</sup>. Por lo que Lisa es considerada una de las pintoras más sobresalientes de su generación.

Nueva York es el lugar de residencia de la artista nacida en Filadelfia. Esto es un factor que se debe resaltar, ya que así como París lo fue a fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX; la ciudad de Nueva York, después de la segunda guerra mundial, se transformó en una meca del arte. En sus calles comenzaron a circular galerías, casas de subastas, barrios bohemios, escuelas de arte y muchos refugiados europeos que se establecieron como residentes, produciendo desde ahí sus obras, lo cual ha perdurado hasta el presente siglo XXI, en el que importantes subastas, exhibiciones y coleccionistas se dan cita en esta emblemática ciudad. Lisa ha sido incluida en este círculo artístico neoyorquino: Forma parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno (MOMA) y su mecenas David Zwirner, tiene dentro de Manhattan su galería, en la que frecuentemente expone material de la graduada en Yale.

Ahora que se menciona la universidad a la que asistió, Yuskavage entabló gran amistad con colegas que ahora son reconocidos artistas, como John Currin, quien fue su mentor y de quien recibió apoyo, críticas y consejos muy valiosos. Además que tienen la misma inquietud por abordar temas relacionados con la sexualidad, pornografía y sociedad de consumo pero con técnica inspirada en los grandes maestros. Currin es uno de los pintores contemporáneos más apreciados dentro de los coleccionistas (algunas de sus obras se valúan en millones de dólares) y se ha especializado –al igual que Lisa- en la pintura figurativa. John pertenece a la prestigiosa Gagosian Gallery que tiene sedes alrededor del mundo (Atenas, Génova, Hong Kong, Londres, París, Roma y varias ciudades de Estados Unidos) y trabaja desde Nueva York, así que él y Lisa tienen frecuente contacto.

Lisa Yuskavage forma parte del vertiginoso mercado de arte contemporáneo, en donde coleccionar obras artísticas se ha convertido no sólo en un pasatiempo, también en una profesión, en una actividad que brinda status y plusvalía. Los coleccionistas, galeristas, marchantes, instituciones y artistas viven –actualmente- una frenética y competitiva carrera para obtener las mejores ganancias y beneficios: “El arte se ve ahora como una inversión,

---

<sup>750</sup> Vid. Violetta Farina (2010) *777 obras de arte moderno que debe conocer*. Scala. China. p. 598. Y David Ebony, et.al. (2003) *Curve, The female nude now*. Universe. China. pp. 206-207.



no ya como un mero capricho: en este mismo instante hay por lo menos siete nuevos fondos de arte que captan dinero y recomiendan a sus inversores colocar hasta un 10% de su activo en esta nueva «clase de valores»<sup>751</sup>. Es un ambiente hostil, competitivo y exigente, ya que muchos compradores, museos y galerías sólo se interesan por aquello que sea nuevo, polémico, excitante y diferente, así que los artistas tienen un gran peso sobre sus hombros, si caer ante las demandas del mercado o ser fieles a su propuesta, Lisa ha mantenido su línea en la que abundan paisajes fastuosos, desnudos sugerentes y la representación de la sexualidad femenina.

La globalización es un fenómeno que aglutina la mayor parte de las dimensiones de la realidad humana, el asesor artístico estadounidense, Mark Fletcher opina que “la producción de arte se ha descentralizado totalmente. Ya no existe un único centro de creación cultural [...] el interés por adquirir obras de arte se ha extendido por todo el mundo”<sup>752</sup>. La demanda se prolonga por toda la orbe, es cada vez más frecuente que no sólo iniciativa privada, sino también gubernamental voltee hacia proyectos de índole artística. Un artista debe tener además de talento y técnica, una red de contactos, un protector, una propuesta y facilidad de moverse a todos los lugares donde su obra sea requerida. No es tarea sencilla dedicarse en estos días al mundo del arte.

Como parte de una estrategia de posicionamiento, los artistas contemporáneos se valen de las nuevas tecnologías, entre ellas las redes sociales, y de esta manera tener una difusión de amplio espectro de su trabajo, pues estos espacios permiten que rápidamente algo publicado en la plataforma (por ejemplo información de alguna exposición, fotografías de algunas obras, eventos, etc.) sea conocido y reblogueado por muchísimos usuarios. Lisa Yuskavage –curiosamente- se ha mantenido al margen de estos recursos digitales. No tiene cuentas en redes como *Twitter* o *Facebook*. La interacción con el público se da a través de entrevistas y artículos en medios impresos y electrónicos (televisión, internet, radio), además de sus apariciones en eventos de índole artística. La principal mediación con Lisa se da a través de su mecenas David Zwirner, quien es un marchante ilustre y de notable nivel, que organiza el rumbo y trabajo de sus protegidos. Muchas veces las exposiciones que él monta, ya están totalmente vendidas antes de su inauguración.

---

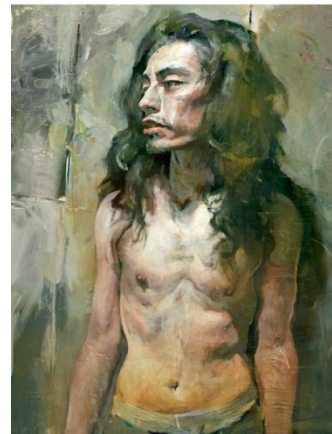
<sup>751</sup> Adam Lindemann (2011) *Coleccionar arte contemporáneo*. Taschen. Corea. p. 6

<sup>752</sup> *Ibidem*. p. 132.

Los estilos artísticos que rodean a Yuskavage, y que pueden estar relacionados con su obra son los performances, el pop-art, el graffiti, el animé, la ilustración digital, el nuevo realismo, lo kitsch, el camp y el realismo figurativo. Éste último busca estilizar la realidad, tiene como base la fotografía pero busca superarla, sus temas son del entorno diario: personas, objetos, espacios. Técnicamente pretende capturar a detalle las formas, texturas, proporciones y colores de lo que evoca, en otras palabras, que la semejanza entre representación-realidad sea lo más fiel posible y que el espectador lo identifique sin problema alguno. Kent Williams es un representante de este estilo, el norteamericano es contemporáneo a Lisa (ambos nacieron en 1962) y en sus pinturas e ilustraciones maneja una distorsión del cuerpo para de esta manera acentuar los rasgos y movimientos humanos, los dota de expresividad, como ejemplos tenemos *Última Natalia Rubia* (2012) y *El Maya* (2013) que tienen una fuerza gestual increíble.



*Última Natalia Rubia*. 2012. Kent Williams



*El Maya*. 2013. Kent Williams

El nuevo realismo tiene como base el realismo figurativo y ambos son una contrapropuesta al expresionismo abstracto; fue fundado en los sesenta e intentaba unir el mundo de vida (cotidiano) con el arte, utilizaban objetos de la sociedad de consumo e industrial y los reinventaban (Lisa hace algo parecido, ella tiende a incluir productos, referencias e imágenes de la cultura moderna occidental en sus cuadros) Muchos de los objetos con los que montaban sus obras los artistas del nuevo realismo eran desechos o residuales, por lo que algunos críticos calificaban como desagradable sus creaciones. Esta acepción lo relaciona con lo kitsch, que cobra mucha fuerza en los años ochenta por su introducción en las artes mayores: Elementos de la industria cultural, objetos artesanales de mal gusto son lo que constituyen este tipo de obras. En esta década la sensibilidad estética dominante se modifica y acepta gustosa manifestaciones artísticas que antes eran consideradas sobrecargadas, baratas, vulgares, grotescas; pero al mismo

tiempo llamativas y fascinantes. Umberto Eco lo define como: “Kitsch es la obra que, para lograr que se justifique su función estimuladora de efectos, se pavonea con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas”<sup>753</sup>. Y es que una composición kitsch tiene muchas referencias populares, ya sea actuales o del pasado.

Del kitsch se derivó el camp, que es un estilo artístico basado en el humor negro, el sarcasmo y la utilización de recursos exagerados. La escritora norteamericana Susan Sontag fue una estudiosa de este movimiento, y su definición del mismo es muy significativa: “lo camp es una forma de sensibilidad que, más que transformar lo frívolo en serio [...] transforma lo serio en frívolo”<sup>754</sup>. Hay un uso enorme de la ironía y la excentricidad: Una obra camp aunque pretenda ser refinada, se sabe vulgar, independientemente de la esfera o círculo social en la que esté inserta. Y aun así es reconocida y valorizada como algo agradable o llamativo: “La manifestación extrema del gusto camp es la expresión «es bello porque es horrible»”<sup>755</sup>.

Lisa Yuskavage se ve rodeada de todo este contexto artístico tanto en su niñez como en su juventud y crecimiento profesional; así que no es de extrañar la influencia de estos estilos en su obra. De lo kitsch y lo camp hereda esa tendencia a incluir en su obra personajes distorsionados, dramatizados al extremo en sus atributos, en otras palabras, caricaturizarlos; hace una burla implícita de temas como la sexualidad, masturbación, pornografía; pero todo esto bajo el manejo de una técnica impecable, lo cual parafraseando a Sontag sería frivolar lo refinado. Es una sensación ambivalente ver un cuadro de Yuskavage: Tiene una belleza en su composición que recuerda a los grandes clásicos, pero a su vez te interpela y sacude observar elementos como las mujeres de grandes senos, con bocas abiertas al estilo de muñecas inflables, genitales al descubierto o con su rostro cubierto de una pasta blanca -a modo de máscara- como en *Cara de pastel* (2008) y *Figura en interior* (2008).

---

<sup>753</sup> Umberto Eco (2011) *Historia de la fealdad*. Op.cit. p. 404.

<sup>754</sup> Susana Sontag citada por Umberto Eco. Ibídem. p. 408.

<sup>755</sup> Ibídem. p. 416.



*Cara de pastel.* 2008. Lisa Yuskavage



*Figura en interior.* 2008. Lisa Yuskavage

Las composiciones de Lisa impresionan desde el primer vistazo. Son composiciones que sobresaltan por lo rotundo de sus formas, pero también por el halo misterioso y suave que rodea a los personajes. No son pinturas agresivas o violentas para el espectador a pesar de la fuerte carga explícita que las estructura. Cabe recordar, que en el siglo XXI los valores morales son más relajados que en otra época: los diversos movimientos y organizaciones no gubernamentales que defienden causas como el libre ejercicio de la sexualidad, derechos de la mujer, de homosexuales y otras minorías; han permitido que el uso de estos temas no sea tan restringido ni señalado. Además que la sociedad contemporánea utiliza como una mercancía el sexo ¿A qué nos referimos? Hay una tendencia muy marcada de añadir el atributo sexual a diversos productos y mensajes de la industria cultural. En Occidente se vive un ambiente erotizado, donde la publicidad es el mejor ejemplo de ello. Lisa deja testimonio en sus lienzos (aunque no sea totalmente intencional) de esta transformación del sexo en espectáculo. Sus pinturas comunican la situación que rodea actualmente nuestra vida cotidiana.

## Dimensión simbólica

---

- **NIVEL SIMBÓLICO-PRAGMÁTICO**

Lo primero que llama la atención en la pintura es su formato, su presentación en tres paneles es algo totalmente simbólico, que va relacionado con la educación que recibió Yuskavage dentro de un colegio de monjas. Los trípticos dentro de la historia del arte tienen su origen en los retablos, que son utilizados en la parte posterior de los altares católicos en las iglesias y representan episodios, personajes o pasajes religiosos. Así pues, el tríptico de Lisa es un símbolo de esa formación durante su infancia, o en otras palabras, una reinterpretación de ese recurso litúrgico basada en el conjunto referencial de la artista estadounidense.

Lo que no modifica de la concepción tradicional del tríptico, es la carga del panel central, que actúa como el eje de la composición y se encarga de ir guiando la lectura. La mujer sobre la mesa funge como una invitación al espectador al ofrecer un espectáculo íntegro de sus genitales: Abre sus piernas para que –simbólicamente- nos adentremos de lleno en su interior –que sería al universo creado por la pintora-, ésta suposición se fortalece al indagar sobre el significado de la mesa, que para Jean Chevalier es: “es aquí la imagen de un centro espiritual, que recuerda evidentemente a los doce apóstoles en torno a la mesa del Cenáculo”<sup>756</sup>. En esa mesa se condensa la entrada a ese espacio fascinante creado por Yuskavage, de ahí su ubicación en primer plano. Siguiendo esta conjetura, los frutos, objetos y vegetación que la rodea, son símbolos de una ofrenda o dádivas que acompañan al personaje femenino.

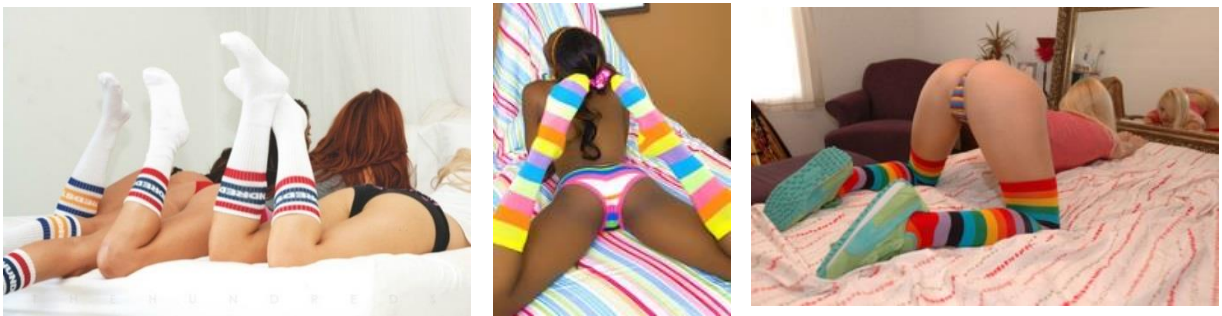
Siguiendo con la discusión sobre la mesa, de manera cotidiana este objeto simboliza estabilidad y permanencia, pero Yuskavage le da un giro muy interesante a esta acepción, al pintarla de manera ladeada, crea una fuerte diagonal, que va en franca dirección hacia el primer panel, en específico hacia el personaje de las calcetas de colores, lo cual simboliza un nexo entre ambas figuras. Esta disposición del mueble hace que se rompa el concepto tradicional de equilibrio, brindando dinamismo y un sentido de lectura hacia el extremo izquierdo que termina por conformar un punto de fuga.

---

<sup>756</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 970.



La mujer tumbada boca abajo sobre la hierba es muy significativa. En primer lugar su vestimenta y postura son un fuerte símbolo erótico ¿Por qué afirmar esto? Diversas publicaciones para caballeros, sitios web y películas para adultos utilizan frecuentemente esta clase de pose en las modelos: recostadas sobre su abdomen, abriendo las piernas y flexionando las rodillas para mostrar un ángulo amplio de los glúteos. La toma está ubicada en la parte posterior del cuerpo para que de esta forma la espalda (que usualmente está descubierta), las curvas de las nalgas y las pantorrillas luzcan. Para dar una mayor acentuación a los atributos femeninos, se les viste con pequeñas y llamativas pantaletas que solamente cubran lo indispensable, además de que portan medias o calcetas para dar un tono coqueto. La caracterización del personaje es un símbolo de la industria contemporánea del sexo que produce gran cantidad de imágenes, muchas de ellas con este tratamiento, muestra son los siguientes ejemplos:



El primer ejemplo es una fotografía publicitaria<sup>757</sup>, la segunda viene de un sitio web de pornografía<sup>758</sup> y la última es una foto casera que está integrada en la colección de un blog

<sup>757</sup> Fotografía de producto *Physical Socks* por Natalia Mantani para *Thehundreds*. 2012. En <http://grind365.com/lifestyle/women/physical-socks-by-the-hundreds/>. Consultado Marzo 2014

que recopila imágenes de mujeres sexys en calcetas<sup>759</sup>. Las semejanzas con el personaje de Yuskavage son evidentes, y van enfocadas a exaltar la mirada del espectador, producir sensaciones ligadas al deseo y sensualidad.

Otro punto a resaltar sobre el personaje con calcetas, son sus rasgos del rostro: Cabello rizado y pelirrojo (este color de pelo es considerado como un símbolo sexual), nariz chata y respingada, ojos pequeños. Los cuales coinciden con la fisonomía de Lisa, la cual ha reiterado que en muchos de sus cuadros hay autorretratos. Aparentemente es una mujer de edad joven, en virtud de la lozanía que representa y el estado de su cuerpo y piel.

La disposición de las figuras femeninas en la composición pueden ser referencias a posturas sexuales, siendo símbolo de la carga erótica que permea a la pintura. En una osada hipótesis, el uso de las colinas puede ser una indicación de senos erguidos. Lisa maneja un discurso retórico en el que las montañas son una metáfora de pechos femeninos. Estas reflexiones dirigen la discusión hacia la sospecha de que hay una simbolización del concepto de femenino en *Tríptico*: Las cualidades materiales como el color suave, la simetría, la sutilidad en los trazos, tienen una gran carga de feminidad.

- **NIVEL SIMBÓLICO-SEMIÓTICO**

La acción del cuadro se desarrolla en un paisaje al libre, lo que predomina dentro de éste es el color verde. Simbólicamente este color está relacionado con la naturaleza, por lo que su presencia dentro de la composición es crucial pues dota de sentido a todo el entorno y conecta al espectador con lo que observa: Hay una relación acostumbrada entre lo verde y la vegetación, los bosques y áreas silvestres.

Lisa crea una atmósfera con su elección de colores, algo que caracteriza a la mayor parte de su obra: muchos cuadros de la pintora están contruidos con una paleta muy selectiva, casi siempre hay el dominio de un color sobre los demás, lo que le da una connotación emocional muy específica, acorde al tema que se esté trabajando, ella se manifiesta más

---

<sup>758</sup> Fotografía de Dominique Denisse. Publicada en *My teen porn pics*. 2012. En <http://www.myteenpornpics.com/teen-socks/>. Consultado Marzo 2014

<sup>759</sup> Fotografía anónima publicada en *Tumblr*. 2013. En <http://sexyinsocks.tumblr.com/post/51591543766>. Consultado Marzo 2014

a favor del color, que del colorido<sup>760</sup>, pues esto permite más credibilidad y coherencia en la composición: “También hay una diferencia entre el colorido y el color. Cuando algo tiene color, como en la música, tiene entonces el tipo correcto de tono que realiza la función del espacio como un conjunto”<sup>761</sup>. En el caso de *Tríptico* el verde es el que lleva la voz cantante para reforzar el contenido que se presenta: Hay alusión a cuestiones de índole erótica, en la que hay una representación explícita de genitales, esto podría violentar al espectador, pero Yuskavage suaviza el efecto gracias al color verde, que brinda tranquilidad y remanso; pero sin llegar a neutralizar lo sensual de la composición, debido a que el verde también enaltece la exuberancia y fertilidad, atributos que se relacionan con el simbolismo femenino. Hágase notar que todos los elementos debajo de la mesa son de este color, pues exaltan el poder sugestivo de la mujer recostada.

Retomando una vez más el formato de la pintura, hay una conexión entre la simetría de los paneles y el verde. El uso de este color hace que se remarque mucho más la armonía del conjunto pues sugiere estabilidad, psicológicamente brinda equilibrio y transmite confianza. Es un color que evoca jovialidad, y esto ayuda a acentuar las características del personaje con calcetas y quitar sobriedad a la composición.

Lisa utiliza diversas combinaciones de verde, la más recurrente es el verde claro que se asocia con lo femenino y juventud, lo cual va muy ad hoc con los personajes que aparecen en la obra. Otra combinación es la del verde olivo que refuerza lo armónico de la estructura. La utilización de verde amarillento es fundamental ya que separa la acción en bloques, en P1 está el verde más intenso, eso quiere decir que es donde simbólicamente hay más frescura y vida, lo mismo con la mujer de la mesa que está flanqueada con esa vegetación y frutos verdes. Pero las montañas son de un matiz más opaco, el verde amarillento que las recubre simboliza algo turbio, de ahí provienen esos personajes estáticos que portan largas faldas verde oscuro, color que hace referencia a algo conservador o de antaño. Y a ras de esas colinas el piso ya no tiene césped, sino que es árido, compuesto por una tierra color amarillo pálido que al observarlo inquieta, hay una sensación ambivalente de calidez, pero también de un deterioro, de algo ausente

---

<sup>760</sup> Entendiéndose colorido como una gran combinación y selección de números colores dentro de la composición.

<sup>761</sup> Lisa Yuskavage. Entrevista realizada por Phong Bui en *Inconversacion. Lisa Yuskavage with Phong Bui*. Op. cit.



o estéril. De acuerdo a las teorías sobre psicología del color<sup>762</sup>, el amarillo pálido simboliza prejuicios y/o cobardía. Lo cual tiene sentido si se asocia con el tema o narrativa de la obra, lo cual será desarrollado en la siguiente dimensión de análisis.

Como ya se ha dicho, P2 es el bloque con mayor carga significativa, por eso no es de extrañar que Lisa haya incluido en ese sector un color tan llamativo como el magenta, que es una tipología del rojo, orientado hacia el púrpura, muchos lo conocen popularmente como fucsia o rosa mexicano. Es un color cálido, con un simbolismo relacionado con lo femenino, y por su gran contenido de rojo, con la sensualidad; lo cual hace muy acertada la elección de ponerlo en el vestido levantado de la mujer sobre la mesa, pues también se le relaciona con la carne, en este caso con la desnudez de los miembros inferiores del personaje. Es un acento visual crucial, que tiene una ubicación estratégica (al centro, y horizontalmente en el cruce de una línea áurea) y simbólicamente sería como un provocativo telón que enmarca la entrada al escenario. Esa prenda magenta concentra curiosidad, deseo, pasión, tentación y erotismo.

El azul en P3 relaja y se convierte en un punto de equilibrio entre lo verde del cielo y lo amarillo del piso. Curiosamente, la combinación entre azul y amarillo da como resultado verde, así que es un panel muy estimulante desde el punto de vista cromático, lo cual compensa la ausencia de elementos dentro de él. Los acentos turquesa de las calcetas y de la prenda íntima de la joven sobre la hierba le dan un simbolismo exótico y energizante, hacen que asociemos a ese personaje con alguien radiante y vivaz. Algunos de las mujeres de las laderas también portan azul, pero en matices más oscuros, lo cual se liga con ideas tradicionales y místicas, son a primera instancia seres misteriosos y desconcertantes.

El que las calcetas y la paleta sean rojas, tiene un notable significado. El rojo es un color que simboliza seducción, que es muy llamativo y excitante. Así que utilizarlo alrededor de ese personaje hace que inmediatamente se le rodee con un aura provocativa y fascinante. Esos pequeños toques rojos son sumamente atrayentes, ya que rompen la quietud que predomina en la composición. Lo mismo con la diminuta franja amarilla de un calcetín, que de inmediato arrastra la mirada hacia ese sector, psicológicamente es un poderoso imán, reclama atención por parte del espectador, pues estimula el pensamiento.

---

<sup>762</sup> Ambrose – Harris (2006) *Color*. Op.cit. p. 114.

¿Qué arquetipos se pueden hallar en *Tríptico*? La mujer sobre la mesa, presumiblemente podría ser un umbral, rebasa la connotación de un elemento básicamente erótico, para convertirse en un cruce de paso; lo cual se deduce por la posición de sus piernas que se abren como un portal de acceso: Al estar localizado en el primer plano. Es la vía de entrada al resto de la composición. Yuskavage juega con la ironía, pues la supuesta banalidad que transmite con la exposición tajante –y en apariencia sin sentido- de esos genitales femeninos, es en realidad símbolo de un camino hacia algo más profundo. Ese personaje separa dimensiones: “La significación esotérica del umbral proviene de su papel de paso entre lo exterior (lo profano) y lo interior (lo sagrado). Simboliza a la vez la separación y la posibilidad de una alianza, de una unión, de una reconciliación. Esta posibilidad se realiza si el que llega es acogido en el umbral e introducido al interior”<sup>763</sup>. Dicho de otra manera, esa mujer sobre la mesa es un portal entre la realidad del espectador (exterior) y el mundo de la obra (interior).

Que la acción se desarrolle en un sitio campestre, fuera del entorno urbano no es azaroso. Aunque no se trata por completo de un bosque, sino más bien de una llanura, no está exento del simbolismo que tienen los paisajes boscosos, que están asociados a algo misterioso y encantador; pudiendo ser el arquetipo del inconsciente humano<sup>764</sup>, o para otros de la psique. El terreno desértico de P2 y P3 más que símbolo de fatalidad o devastación, se relaciona con un significado de reflexión como en los desiertos que son escenarios de epifanías y revelaciones<sup>765</sup>: Hay algo en la trama de la obra que está orientado hacia la cavilación e introspección, a la emisión de juicios que tienen como fin la unión de los tres paneles.

Los personajes de las montañas pueden ser testigos de la escena que contemplan impávidos lo que ocurre frente de ellos, o jugar el arquetipo del juez que señala conductas fuera del código moral establecido, pudiendo funcionar como un mecanismo de defensa en contra de errores o defectos. Su postura estática refuerza más esta hipótesis, además que contrastan terriblemente con las otras figuras femeninas: Mientras que las primeras están vestidas conservadoramente, las otras dos tienen pocas prendas y una actitud osada, sobre todo la que se ubica en P1.

---

<sup>763</sup> Jean Chevalier (1986) *Diccionario de símbolos*. Op.cit. p. 1036.

<sup>764</sup> Miranda Bruce-Mitford (1997) *Signos y Símbolos*. op. Cit. p. 36.

<sup>765</sup> *Ibíd.* p. 37.

- **NIVEL SIMBÓLICO-SEMÁNTICO**

Los símbolos dominantes de la época que rodean a Lisa Yuskavage se hacen presentes en *Tríptico*. En primer lugar tenemos que Lisa creció cuando el movimiento feminista estaba en su apogeo. A ella le tocó vivir la liberación de la mujer en diferentes ámbitos: personal, familiar, laboral, político, etc. Y pudo observar cómo la figura femenina iba teniendo mayor injerencia en la escena pública. Las mujeres ya podían decidir sobre su cuerpo, parejas, hijos, educación, hábitos, profesión y su sexualidad.

Al haber nacido durante la década de los sesenta, fue testigo de la revolución sexual, incluido el auge de la industria pornográfica en los setentas: lo cual abarcaba películas y publicaciones como las revistas *Playboy*, *Penthouse* y *Hustler*. Durante su adolescencia estuvo en contacto con conflictos bélicos como la Guerra en Vietnam, protestas sociales que cuestionaban a los diferentes gobiernos; grupos musicales y literatura que exploraban temas polémicos como el uso de estupefacientes, el amor libre, el desenfreno, etc. La bandera de esos tiempos entre los jóvenes era lo psicodélico, además de una exploración de lo esotérico, lo kitsch, del placer, la sexualidad y el manejo de los instintos. La música disco estaba en todo su apogeo, al igual que la vida nocturna en clubes como *Studio 54*. Películas como *Naranja Mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, *Garganta Profunda* (1972) de Jerry Gerard, *La montaña Sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowsky, *Jesucristo Superestrella* (1973) de Norman Jewison, *El exorcista* (1973) de William Friedkin, *El Show de Terror de Rocky* (1975) de Richard O'Brien, *Saló o 120 días de Sodoma* (1975) de Pasolini, *Star Wars Episodio IV* (1977) de George Lucas, *Fiebre de sábado por la noche* (1977) de John Badham, *Calígula* (1979) de Tinto Grass y *Apocalipsis Ahora* (1979) de Coppola; marcaban un modo de ver el mundo y sobre todo de entenderlo. Cabe recordar que Lisa se ha declarado como una ferviente cinéfila, que ha tomado como inspiración algunos filmes que ha visto y a sus directores.

A lo largo de los ochentas y ya en la universidad, la pintora se empapó del boom de la industria cultural: videojuegos, música, moda, las cadenas de comida rápida, programas de televisión como *Los Simpsons*, cine, cómics, celebridades, etc., inundaban el mercado occidental. Además de cuestiones sociales como la epidemia causada por el virus del VIH, los movimientos preocupados por la hambruna en comunidades africanas, el atentado al Papa Juan Pablo II, la economía neoliberal adoptada por Estados Unidos, el

desastre nuclear en Chérbobil y la caída del muro de Berlín. Cantantes y bandas como Michael Jackson, Madonna, The Cure, Duran Duran, Prince, Freddie Mercury, Metallica, Culture Club y Cindy Lauper marcaban tendencia entre la juventud, comunicándoles una actitud desenfadada, transgresora y sin miedo a abordar asuntos controvertidos como la homosexualidad, travestismo, feminismo, virginidad, orgasmos, depresión, etc. En la pantalla grande Yuskavage se enamora de directores como Brian de Palma, Adrian Lyne, David Lynch, el ya mencionado Kubrick, Woody Allen, Oliver Stone y Martin Scorsese; quienes en sus largometrajes cuestionan la situación y pensamiento de la sociedad moderna, sobre todo ahondan en la doble moral que prolifera, en la que por un lado se busca una imagen pública perfecta, pero en realidad hay una velada hipocresía, ya que los individuos están corrompidos y llenos de vicios. Profundizan en la idea de que hay un freno por parte de las instituciones al ser humano, que lo limita y moldea; siendo esto una tarea imposible pues la persona tarde o temprano da rienda suelta a sus deseos.

La era de los noventas junto con el inicio del siglo XXI, se caracterizan por el auge de nuevas tecnologías como computadoras, laptops, teléfonos celulares (más tarde *smartphones*), internet, *dvd*, *Blue Ray*, dispositivos *usb*, etc. Las cirugías estéticas que transforman los cuerpos, el uso de bótox y otras sustancias para retardar el envejecimiento, el fitness, los productos orgánicos, el feng-shui y el yoga se convierten en una moda que va ganando cada día más adeptos. Formatos de televisión como los *Reality* y *Talk Shows* hacen que en los medios de comunicación se hable sin tapujos de cualquier tema: violencia intrafamiliar, aborto, infidelidades, fraudes, prostitución, etc., son ya abordados sin mayor problema. Lo mismo ocurre con las series de televisión, que comienzan a ser muy populares, destacan *Beverly Hills 90210*, *Melrose Place*, *Friends*, *CSI*, *24*, *Greys Anatomy*, *Desesperates Housewives*, *Dr House*, *L World*, *Two and a half men*, *Glee*, *The walking dead* etc., programas que provocan –gracias a sus contenidos– una mayor aceptación y comprensión de fenómenos como la discriminación, el amor interracial, poliamor, el lesbianismo, parafilias sexuales, abuso laboral y demás problemas del ser humano.

Invasiones militares de Estados Unidos a países árabes como Irak, Afganistán, Pakistán, Yemen y Libia. Atentados terroristas como el del 11 de Septiembre de 2001 en Nueva York y el del 11 de Marzo de 2004 en Madrid, que fomentaron una cultura del miedo sin precedentes. Economías orientales como la japonesa y china cada día tienen mayor

presencia en los mercados globales. Auge de estrellas musicales que mueven masas de jóvenes como Backstreet Boys, Eminem, Britney Spears, Marilyn Manson, N'Sync, Lindsay Lohan, One Direction, Lady Gaga, Justin Bieber, Rihanna, Katy Perry, Adele, Miley Cyrus, por sólo mencionar algunos, se transforman en verdaderos ídolos. Betsellers como *El código Da Vinci*, *Harry Potter*, *Crepúsculo*, *Los juegos del hambre*, *Millenium*, *Cincuenta sombras de Grey* estimulan el pensamiento de sus millones de lectores. Las redes sociales se convierten en el medio de interacción más popular entre la población.

Artísticamente, figuras como Diane Arbus, Bruce Nauman, Christo, Jeff Koons, David la Chapelle, Helnwein Gottfried, David Sims, Ellen von Unwerth, Ron Mueck, Vanessa Beecroft, Martin Eder y Richard Philips marcan tendencia y símbolos con sus obras, que van desde instalaciones, fotografía, hasta pintura e hiperrealismo. Abordando siempre temáticas vinculadas con la esencia del ser humano, con su relación con el mundo, con el entorno que nos rodea, con los productos de la industria cultural y la sexualidad.

Cabe resaltar el trabajo del artista japonés Takashi Murakami (nacido también en 1962 como Lisa) quien en sus obras refleja la admiración que tiene por los géneros del animé, el manga y la ciencia ficción. Además de una remarcada tendencia de crear composiciones que rayen entre lo bello y lo grotesco, pues muchas de ellas están sumamente recargadas de elementos o con personajes extravagantes que puedan ser considerados hasta desagradables para algunos. Tiene como fuentes de inspiración artículos y figuras de la cultura popular, convirtiéndose él mismo en un símbolo pues ya hay mercancías como zapatos, ropa, patinetas, *art toys*, bolsos, etc., basados en sus creaciones. Con recurrencia Murakami aborda el aspecto sexual, como ejemplo tenemos *Hiropon* (1997), una escultura femenina con apariencia de muñeca de plástico y que tiene como base los personajes animados japoneses: grandes ojos, diminuta cintura, enormes pechos, actitud aniñada pero sugerente.



*Hiropon*. 1997. Takashi Murakami

Es claro que Yuskavage maneja una línea similar en las mujeres de sus pinturas, son simbólicamente reflejo de la realidad que permea a la sociedad contemporánea. De todos esos estereotipos que se difunden en los medios de comunicación, muestra celebridades como Pamela Anderson, que es referencia obligada de una *Bimbo*, que es un término originado en la década de los veinte para definir a las mujeres poco inteligentes, pero muy atractivas físicamente hablando, usualmente rubias. Este símbolo perduró a lo largo de todo el siglo XX, y actualmente sigue apareciendo en filmes, libros, parodias, caricaturas, etc. Lisa a menudo emplea *Bimbos* en sus composiciones, pero más que denigrarlas, les da un giro en donde son mujeres independientes y con carácter, que se saben hermosas y utilizan eso a su favor.

Todo este bagaje cultural, este sistema de valores, creencias y costumbres que rodeó a Yuskavage desde su infancia se convirtió en una fuerte influencia para la creación de sus pinturas actuales, fueron símbolos que fue adhiriendo a través del tiempo. No es casualidad que ella sienta predilección por representar personajes con una temática erótica, en la que la figura femenina se observa dominante y segura de su sexualidad. Más que objeto, las mujeres de Lisa son autosuficientes y autocomplacientes (recordar que muchos de sus cuadros abordan el tema de la masturbación femenina), además que sus atributos están inspirados en esos patrones y/o estereotipos que la han acompañado toda su existencia: la muñeca *Barbie*, las modelos de las portadas de revistas para caballeros, las actrices pornográficas, etc. Ella siempre ha explorado la relación entre lo que se vive y lo que se cree; es decir, si las personas actuamos reprimidos por el marco social, cuando en el fondo nuestra personalidad quiere y anhela otros patrones de comportamiento.

Recordar que ella tuvo una educación fuertemente religiosa que la contuvo y restringió; siendo la pintura la catarsis perfecta para desahogar todo lo que lleva dentro, armar personajes y situaciones que de otra manera, no podría experimentar. Lo cual nos lleva a la conjetura de que su obra es un testimonio de su imaginario, más específico, una manifestación de su acervo emocional e intuitivo. Cada cuadro tiene una intensidad psicológica y simbólica enorme, pues proviene de sus sueños, manías y deseos más profundos. Al contrario de Lucian Freud, ella no plasma lo que vive o vivió, sino lo que desearía vivir o lo que habita en sus fantasías.

## Dimensión narrativa

---

- NIVEL NARRATIVO-PRAGMÁTICO

*Tríptico* es una obra compleja, consideración que se hace desde la elección de su formato, hasta la articulación de los personajes y elementos de la composición. Los cuales no exponen de manera literal la trama que se desarrolla en el lienzo. Es una pintura que tiene unidades visuales evidentes (mesa, paisaje, montañas, mujeres, arbustos) pero cada uno de ellos –y en conjunto- encierran significados profundos. Una narrativa que no es fácilmente descifrable.

Se puede comenzar el análisis narrativo con la figura que porta calcetas, ubicada en P1. Ya se mencionó que por sus rasgos, presumiblemente es un autorretrato de la pintora, pero también es un personaje recurrente en otras obras de Yuskavage. Esto no es de extrañar, ya que ella ha declarado que este fenómeno es algo frecuente a la hora de realizar sus composiciones:

Sí, la reutilización ha sido una cosa muy interesante para mí. Siempre he estado interesada en la forma en que personas como Fassbinder reutiliza actores como Hanna Schygulla e incluso a sí mismo, por ejemplo, una y otra vez en sus películas y obras. Como si fuera el ensamblaje de un grupo teatral, pero en la película. O Philip Guston, quien dijo que sólo estaba dejando que sus personajes -la cabeza de frijol o los Klansmen, por ejemplo-, jugaran puestas en escenas. Esto libera al artista para desarrollar otros aspectos de la obra. Esto también hace referencia al proceso que utilicé alrededor de 1995 a 1998: hacer maquetas de arcilla para utilizar como modelos para mis pinturas. La primera maqueta no fue inventada desde cero: la hice al observar el cuadro enfrente de mí, *Faucet* (1995). Una vez que transformé esa imagen en una figura tridimensional, se convirtió en *Motherfucker*. Colectivamente, las maquetas fueron llamadas *Asspicking*, *Foodeating*, *Headshrinking*, *Socialclimbing*, *Motherfuckin*, *Bad Habits* (1996) Yo estaba interesada en cómo el personaje de una de mis pinturas era una cosa, pero luego si cambiaba la iluminación de la escultura, el personaje iba a tener un aspecto diferente - Interactuaba con él de otro modo, se había convertido en algo más-. A menudo juego con mis sujetos, hablando desde un punto de vista, termino dirigiéndolos<sup>766</sup>.

Lisa resemantiza a sus personajes, les permite deambular a través de diferentes obras, pues como ella misma afirma, la libera. Facilitándole explorar y profundizar en otros

---

<sup>766</sup> Lisa Yuskavage, entrevista realizada por Mónica de la Torre en *The Artist's voice*. Otoño 2011. Op.cit.

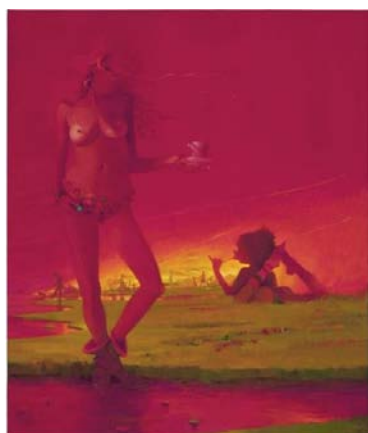
atributos y carices de sus cuadros. Esto no quiere decir que jueguen la misma función, cada composición establece un mundo diferente, en el que esas figuras interpretan un rol distinto al anterior. Volviendo a *Triptico*, esa joven con calcetas a rayas ha aparecido en otras pinturas de la estadounidense: *Given and Nel'zahs* (2011), *Safety Orange* (2010), *Walking the dog* (2009) y *Small walking the dog* (2009) tienen la presencia de esta figura femenina, en la misma pose y con idéntica caracterización.



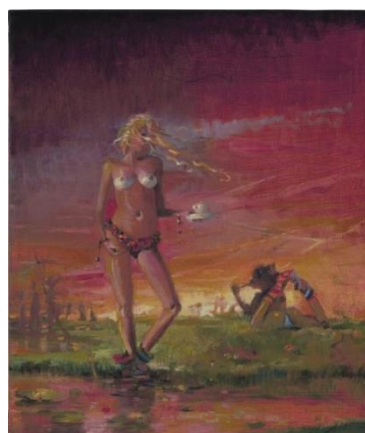
*Given and Nel'zahs*. 2011. Lisa Yuskavage



*Safety Orange*. 2010. Lisa Yuskavage



*Walking the dog*. 2009. Lisa Yuskavage



*Small Walking the dog*. 2009. Lisa Yuskavage

A su vez, esta jovencita se basa –presumiblemente- en otro personaje, la Lolita de Stanley Kubrick, de su filme homónimo de 1962. La película narra la historia de un profesor de mediana edad, Humbert, que se enamora –durante sus vacaciones de verano- de una adolescente llamada Dolores Haze, alias Lolita; entablando un turbulento y trágico romance. La personificación de la actriz norteamericana, Sue Lyon como la irresistible muchachita, coincide en demasía con la mujer de las calcetas creada por Yuskavage. Sobre todo en el aspecto de la paleta roja de caramelo: El póster publicitario del largometraje enmarcaba un close up del rostro de Sue, resaltando algunos accesorios como sus lentes de corazón y la golosina que introduce sutilmente en sus labios. El color



rojo y la actitud de la actriz, hacen que esa paleta se convierta en un símbolo cultural de coquetería y provocación. Y aunque la Lolita de Yuskavage no está en la misma pose que la del póster de Kubrick, coinciden en que tienen un porte altivo, pero a la vez lleno de inocencia y candor.



Afiche publicitario del filme *Lolita* (1962) Metro Goldwyn Mayer

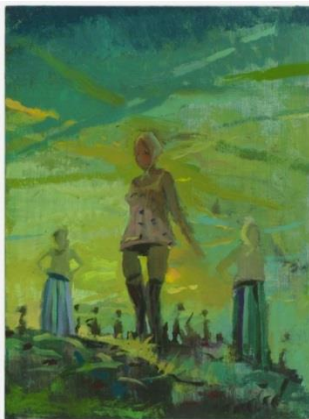


Detalle del panel 1 de *Triptico* (2011) Lisa Yuskavage

Este no es el único punto del que se puede hallar repetición. Lisa desde 2009 ha estudiado paisajes similares (espacios abiertos y naturales) al que presenta en *Triptico*, con una paleta de color análoga, compuesta en su mayoría de verdes y amarillos. Una iluminación etérea que semeje atardeceres o amaneceres. El uso de arbustos pequeños, troncos secos, rocosidades y frutos diversos. Además de la aparición esporádica de esos personajes misteriosos que en *Triptico* descienden de las montañas como en *Afternoon Feeding*, *Babushkas* y *Little Afternoon Feeding* (todas ellas del 2011).



*Afternoon Feeding*. 2011. Lisa Yuskavage



*Babushkas*. 2011. Lisa Yuskavage



*Little Afternoon Feeding*. 2011. Lisa Yuskavage

De acuerdo a la autora, estas personas son reminiscencias: “¡Podrían ser cualquier cosa! Yo estaba pensando en los campesinos rusos del siglo XIX. Siempre he estado interesada en la presencia de los campesinos en las pinturas, en Bruegel y El Bosco, por

ejemplo<sup>767</sup>. Profundizando en su contexto sociohistórico, el gusto por la inserción de estos personajes pudiera provenir de sus antepasados, de los cuales siempre habla con mucho cariño. Lisa tiene ascendencia europea en específico de Italia, Irlanda, Polonia y Lituania. Lo cual coincide mucho con el título de una de las pinturas previas: *Babushkas*, que define el pañuelo sobre la cabeza que usan las campesinas rusas. Rusia está muy cerca –geográficamente– de Lituania, la cual a su vez colinda con Polonia; lugares en donde también se utiliza ese tipo de accesorio en el cabello. La siguiente imagen<sup>768</sup> muestra estas coincidencias, es una mujer lituanense que viste un traje característico de la región, que es usado para las festividades. Si observamos el atuendo, es casi idéntico a los que visten los personajes de *Tríptico*: Larga falda rayada, pañoleta que cubre su cabeza, camisa clara de manga larga, delantal o chaleco. Dejando fuera cualquier duda sobre la procedencia de la babushka en la pintura de Yuskavage, la artista relata<sup>769</sup> que en 1992, durante su luna de miel, viajó –junto con su esposo Matvey– a Rusia, y se dieron cuenta que era un lugar paradójico: por un lado había gran sofisticación tecnológica, pero por otra parte parecía haberse congelado en el tiempo: gran parte de los habitantes conservaban el folclor tradicional tanto en sus costumbres, como en sus hogares. Ahí se enamoró del aspecto de las mujeres rusas: de sus vestidos, zapatillas y babushkas; pero sobre todo de su actitud reacia, pues al interactuar con ellas, le decían exasperadas a Lisa: *Nel'zya*<sup>770</sup>, que significa No o No lo hagas.



Mujer Lituanense portando traje tradicional. 2011.

El último elemento que se analizará en este nivel son los paisajes. No es que refieran a una localidad específica, sino que Lisa tiene una gran predilección por usar escenarios al aire libre como marco para sus composiciones. Esto puede venir como una influencia del romanticismo, y ¿por qué no? Del impresionismo. Aseverar esto es porque Yuskavage

<sup>767</sup> *Ibidem*.

<sup>768</sup> Fotografía tomada durante el Festival Internacional de Danza Folklórica en la ciudad de Denizli, Turquía. Con fecha 30 de Junio de 2011. Publicada en <http://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-images-lithuanian-old-women-folklore-dancers-image20180679>. Consultado Marzo 2014.

<sup>769</sup> Lisa Yuskavage, entrevista realizada por Mónica de la Torre en *The Artist's voice*. Otoño 2011. Op.cit.

<sup>770</sup> Una de las pinturas mencionadas, tiene como parte de su título esta palabra, así que da más claves sobre el origen de estas figuras y su significado/función dentro de las composiciones de la artista estadounidense.

considera un personaje a sus paisajes, tal cual lo hacían los románticos, no es un mero fondo: Ese espacio se articula con el resto de los elementos del cuadro, tiene –por decirlo así- una personalidad, es una atmósfera que envuelve y brinda un estado anímico específico. El paisaje de *Tríptico* remite a John Constable quien trataba de transmitir las sensaciones provocadas por la naturaleza: la resequedad de la tierra, la calidez de los rayos solares, la frescura de una sombra. Además de que eran pinturas vibrantes, gracias al uso magistral del color; lo mismo que la obra de Joseph W. Turner, quien se especializó en paisajes fastuosos que resaltaban por el juego y efectos entre luz y color, buscaba representar ambientes imponentes, que provocaran y enmudecieran al espectador, resaltando la majestuosidad y omnipotencia de la naturaleza, dando como resultado, escenarios que rayaban en lo onírico como *Petworth Park, Iglesia de Tillington a la distancia* (1828) acuarela en la que el cielo es un protagonista, se observa soberano de lo que está debajo de él; la técnica en cuanto a iluminación, perspectiva, profundidad y la línea del horizonte, recuerda mucho el lienzo de Yuskavage. Estos paisajistas sentaron las bases para el impresionismo, que se dedicaban a la observación de las condiciones dinámicas de la naturaleza: Ellos plasmaban los cambios que tenía la luz, cómo se reflejaba en las superficies, el color que adoptaba un paisaje conforme el paso del tiempo; el movimiento del viento, del agua. Así como en la acuarela de Turner, donde la tierra es bañada por la luz dorada/anaranjada del sol, Lisa transforma sus cielos en un ramillete de colores, en el caso de *Tríptico* es una bóveda verde y azul violácea.



*Petworth Park, Iglesia de Tillington a la distancia* (1828) Joseph William Turner

Y es así como hemos completado la vinculación de los personajes y/o elementos del cuadro de Yuskavage con aspectos de la realidad. Lo cual nos refuerza la idea de la obra de arte como un testimonio, no sólo de la historia que está contenida dentro de ella, sino de otras tradiciones, relacionadas –en este caso- con su autora.

- **NIVEL NARRATIVO-SEMIÓTICO**

Al mirar el panel central (P2), en específico al personaje femenino sobre la mesa, inmediatamente vienen a la mente dos grandes obras: *El origen del mundo* (1866) de Courbet y *Étant donnés* (1946-1966) de Duchamp que tienen significaciones muy distintas entre sí<sup>771</sup>, pero coinciden en tener como musa a una mujer anónima y centrar la atención en su sexo, que se halla expuesto sin censura.



*El origen del mundo* (1866) Courbet    Panel 2 de *Tríptico* (2011) Yuskavage    *Étant donnés* (1946-1966) Duchamp

Lo mismo la mujer de Yuskavage: Su rostro –debido a la postura asumida- se encuentra fuera del ángulo de visión, sólo ofrece una vista frontal de sus extremidades inferiores y sus genitales. Es como si la autora despojara de su identidad al personaje y lo convirtiera –exclusivamente- en una vulva que se ofrece por entero a los espectadores. Rasgo emblemático dentro de la industria del sexo (dígase pornografía, prostitución, etc.) en el que los nombres de cada persona son lo de menos, se les otorgan alias y asumen roles con base a la situación que se les presenta: “En la pornografía es como una carnicería: los cuerpos son anónimos, despiezados, recortados, truncados, reificados, objetificados, reducidos al estado de cosas reemplazables, carentes de nombre o identidad”<sup>772</sup>. Son figuras anónimas, donde su valor se concentra en sus capacidades y órganos sexuales. No se pretende decir que la chica en la mesa de Lisa tenga la misma acepción, más bien toma como referencia este discurso (usualmente ligado a la sociedad patriarcal y teoría de género) y le da una reinterpretación. Yuskavage –puede ser- construye una propuesta en la que exalta el poder que tienen las mujeres, orgullosas de su sexualidad y su cuerpo.

<sup>771</sup> Cfr. Introducción capítulo 2. pp. 118-124.

<sup>772</sup> Ruwen Ogien (2005) *Pensar la pornografía*. Op.cit. p. 168.

La teoría de la subordinación femenina ha sido estudiada ampliamente, pero en contraparte, también existen investigaciones y propuestas que conciben la sexualidad de las mujeres como una fuerza subversiva y transgresora que puede ser utilizada a su favor. La psicóloga española Mireia Darder<sup>773</sup> apoya esta hipótesis, al decir que la mujer puede tener una mejor calidad de vida –no sólo individual, sino también social- si explora y explota más su sexualidad. Esta puede ser una tentativa sobre la trama desarrollada en *Tríptico*:

El discurso del desnudo femenino y la mujer como objeto que satisface al hombre desde la pintura masculina, se rompe con Lisa, para ella las mujeres no son representadas como objetos de deseo sino como individuos que pueden satisfacer sus deseos y asumirse como sujetos deseantes, así como autocomplacientes sexualmente. De esta manera el cuerpo femenino es préstamo y no reclamo, ni posesión masculina a la vista del espectador; la mujer se pertenece, su deseo y placer es responsabilidad suya. Es una mujer que mira y es mirada, que significa por ella y se significa a través del otro sin ser un objeto, sin pertenecerle<sup>774</sup>.

Si se acepta lo anterior como la línea que sigue la pintura de Yuskavage, entonces hablamos de que se está rompiendo el mito de la mujer pasiva y complaciente. En apariencia, la artista estadounidense concibe la sexualidad femenina como un poder, es decir, como una facultad que tienen las mujeres para llegar a obtener y/o cumplir metas u objetivos. Esto es apoyado por Jean Baudrillard, quien en su libro *De la seducción* habla de cómo seducir es una práctica optimizada del poder, en la que rigen las estrategias de apariencias y voluntades, en el texto emerge la figura de la seductora, que utiliza el deseo (a su cuerpo, a su belleza, a sí misma) como un anzuelo, en el que no deja todo al descubierto, provocando más fascinación: “Su única estrategia es: estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia”<sup>775</sup>. La mujer sobre la mesa de Yuskavage sigue esta táctica, es una seductora que ofrece una vista frontal de su sexo, pero no deja ver su rostro, es un total enigma de quién podrá tratarse, por lo tanto, es un juego de presencia-ausencia, está frente al espectador, pero al mismo tiempo no se puede aprehender y desata el deseo, o más específico, la atención sobre el cuadro y sus elementos. Continuando con Baudrillard, lo anterior es apoyado con la

---

<sup>773</sup> Vid. Mireia Darder (2014) *Nacidas para el placer*. Rigden Institut Gestalt. Barcelona. 254 pp.

<sup>774</sup> Mariana Sánchez (2012) *Lisa Yuskavage, sexualidad femenina al óleo*. Cultura Colectiva. 7 de Octubre 2012 en <http://culturacolectiva.com/lisa-yuskavage-sexualidad-femenina-al-oleo/>. Consultado Marzo 2014.

<sup>775</sup> Jean Baudrillard (2001) *De la seducción*. Ediciones Cátedra. Madrid. p. 83.

siguiente cita del autor francés: “Sin cuerpo propio, se vuelve apariencia pura, construcción artificial donde se adhiere al deseo del otro. Toda seducción consiste en dejar creer al otro que es y sigue siendo el sujeto del deseo, sin caer ella misma en esta trampa. También puede consistir en volverse objeto sexual «seductivo» si el «deseo» del hombre es éste: la seducción pasa también por la «capacidad de seducir»<sup>776</sup>. La seductora de *Tríptico* es un par de piernas que se transforma en lo que el espectador desee, no deja entrever su identidad por lo que “ella” se mantiene “íntegra” y sólo se personifica a través de la imaginación del otro.

Así pues, Yuskavage pretende seducir, pero ¿con qué fines? En una aventurada suposición, el cuadro es un testimonio doble. Su dualidad radica en que por una parte expone los vicios, o más en específico, la situación de la sociedad occidental ¿De qué situación se habla? Del mito del consumo, el cual rodea la mayor parte de las esferas de la vida cotidiana. Utiliza la figura sobre la mesa como un gancho, como una obviedad, en la que usualmente se verá a ese personaje como una referencia –ya sea como protesta o evidencia- a la cosificación de la mujer; pero en realidad si se profundiza más en el contexto, filosofía y prácticas de la pintora, se podrá ver que es una mofa a todo ese pensamiento: Echa mano de los clichés modernos para conformar su composición, a la cual satura de ironía y humor negro. Uno de esos clichés es el de la muñeca sexuada de la que habla Jean Baudrillard<sup>777</sup>, que está construida lo más “realista” posible, incluyendo genitales, alegando que es natural y tiene fines didácticos; cuando lo cierto es que ese juguete es una manipulación, un símbolo de la sexualización que permea a la sociedad. La muñeca no pretende introducir a los infantes en la educación sexual sino en el mercado de consumo, su apariencia es sólo un elemento del simulacro que realizan los grandes corporativos para incrementar sus ganancias, como poner un uso excesivo de desnudos o referencias sexuales en productos que no los necesitarían. No se intenta afirmar que Yuskavage es una activista social, sino todo lo contrario, se burla de ambos extremos, ella solamente crea testimonios de lo que vive y lo que llena su imaginación.

Apoyando la idea de que la pintura de Lisa es –en parte- una sátira social, se encuentra una posible fuente de inspiración que tuvo para la creación de su obra: *El jardín de las*

---

<sup>776</sup> Ibídem. p. 84.

<sup>777</sup> Vid. Jean Baudrillard (2011) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI. Madrid. pp. 183-185.

*delicias* (1480-1505) de El Bosco, que también tiene el formato de tríptico y fue -en primera instancia- un encargo de un aristócrata de Bruselas (Enrique III de Nassau), pero causó mucho revuelo por la alusión y tratamiento de temas –en apariencia- religiosos. Una coincidencia más con el cuadro de Yuskavage: el artista holandés fue acusado de abordar temas de herejía, esoterismo y alquimia, cuando en realidad él era un respetable ciudadano y ferviente cristiano; que su pintura se relacionara con esos contenidos, va más allá de la historia de vida del autor, se enlaza con el contexto sociohistórico de la época, con las creencias y cosmovisión que tenía la sociedad europea de esos tiempos. Como ya se mencionó en el anterior capítulo, los posibles significados de este cuadro son innumerables, pero resalta una constante, el considerarlo una sátira llena de referencias morales sobre la existencia humana, sobre su entorno y destino, una fusión de pasado-presente-futuro desde la óptima medieval: “Una de las muchas interpretaciones de la obra es que el mandamiento divino «creced y multiplicaos» se ha visto como una licencia para el libertinaje. Lejos de ser un paraíso amoroso, esta lasciva orgía de pecadores conduce al infierno”<sup>778</sup>. No se sabrá a ciencia cierta, si las intenciones de El Bosco -al crear este conjunto de paneles- fueran con tonos aleccionadores, o sólo buscara mostrar una imagen de lo que -él consideraba- era la vida de los seres humanos.



*El jardín de las delicias* (1480-1505) El Bosco

Es entonces que se puede considerar *El jardín de las delicias* como un testimonio de ese periodo histórico, que a su vez se impregna de todos los significados que va adhiriendo a través del tiempo. Lisa va por el mismo camino, *Tríptico* no descubre fácilmente su significado, pero sí actúa como un reflejo de su época.

<sup>778</sup> Andrew Graham-Dixon, et.al. (2008) *Arte*. Dorling Kindersley. China. p. 160.

Para cerrar este nivel, mencionaremos un tema de arte pictórico que puede estar inserto en el cuadro de Yuskavage: la naturaleza muerta, que refiere a la representación de objetos cotidianos e inanimados y tiene sus orígenes (o los primeros registros) en el siglo XVI, con la obra *Perdiz, guantes de hierro y flecha de ballesta* (1504) del veneciano Jacopo de Barbari. Es común observar frutos, utensilios domésticos, alimentos, cráneos y flores como motivos de esta clase de composiciones. Sólo basta observar *Bodegón con flores y frutos secos* (1611) del pintor belga Clara Peeters y *Naturaleza muerta con insectos y anfibios* (1619-1678) del holandés Otto Marseus Van Schrieck para ver las coincidencias –en cuanto estilo e refiere- en los trazos y aparición de los frutos, flores y trastos. También el uso de la luz y el color es muy semejante, para así darle mayor énfasis y carga significativa.



*Bodegón con flores y frutos secos* (1611)  
Clara Peeters



*Naturaleza muerta con insectos y anfibios* (1619-  
1678) Otto Marseus Van Schrieck

Otra característica de la naturaleza muerta es que los elementos del cuadro están dispuestos intencionalmente: “La intervención del hombre debe estar dada en el ordenamiento de los objetos, no se obedece a una configuración natural. Es decir, que ya sea en interiores, espacios indeterminados o abstractos se trata de que se representen objetos inanimados bajo una configuración humana”<sup>779</sup>. Si prestamos atención al panel central de *Tríptico* se puede aducir que la mesa con todos los objetos que la rodean es una alusión de naturaleza muerta (hay frutos y enseres fuera de su entorno habitual, están instalados de forma deliberada por la artista) pero sin llegar a ser una, debido a que la figura de la mujer no es un complemento, sino que tiene un rol activo dentro del cuadro<sup>780</sup>.

<sup>779</sup> Andrea Gallardo Ocampo (2012) *Vida inmóvil. Hermenéutica de la «Naturaleza Muerta»*. Tesis Licenciatura (Licenciatura en Comunicación). UNAM-FCPyS. p. 71.

<sup>780</sup> Usualmente dentro de los cuadros de naturaleza muerta, la figura humana no aparece, y si lo hace es en un segundo plano, no tiene un papel activo dentro de la composición.



Pero si no es una naturaleza muerta la que compone Lisa, entonces ¿Por qué incluir una referencia de este tema? La respuesta está en los trampantojos y vanitas -que son variantes de las naturalezas muertas- que se caracterizan por su secularidad y odas a los deleites mundanos:

La *vanitas* [...] al igual que el trampantojo, mostraba los placeres sensuales, pero ésta iba más allá, simbolizando por medio de los objetos, conceptos más complejos [...] a través de la materialidad, exalta lo mundano, reafirma el papel del hombre en el mundo día a día, fuera de su trascendencia o su dimensión espiritual. Es un arte sensual, un arte que habla de lo permanente frente a la fugacidad del hombre. Los placeres de la vida como un consuelo antes de la inmovilidad absoluta: la muerte<sup>781</sup>.

El historiador de arte suizo Gian Casper Bott, nos da un maravilloso ejemplo de esta carga tan poderosa que tienen las naturalezas muertas: No ser simples representaciones de objetos cotidianos, sino que conllevan una ardua carga simbólica y narrativa. Casper Bott considera *Desayuno en la hierba* (1863) de Edouard Manet una naturaleza muerta que está llena de sensualidad y erotismo, la cual habla sobre la vida moderna, en específico la burguesa. Es un testimonio del refinamiento parisino del siglo XIX<sup>782</sup>.



*Desayuno en la hierba* (1863)  
Edouard Manet

Estos datos pueden ser una clave para la interpretación de *Tríptico*, esa ofrenda dispuesta alrededor y bajo la mesa, no son meros adornos, simbolizan algo más profundo: Hacen alusión a la naturaleza humana, a sus condiciones terrenales y ¿Por qué no? animales; es una metáfora sobre estos deseos, pasiones e instintos que tenemos las personas en nuestra vida diaria, con las cuales lidiamos irremediamente. Lo cual nos enlaza con el siguiente y último nivel del análisis: el narrativo-semántico.

<sup>781</sup> *Ibíd.* pp. 91, 95.

<sup>782</sup> Vid. Gian Casper Bott (2008) *Naturaleza muerta*. Taschen. Alemania. p. 68.

- **NIVEL NARRATIVO-SEMÁNTICO**

Lisa Yuskavage siempre ha sido una mujer de temperamento bullicioso. De niña era catalogada como rebelde, debido a sus comportamientos fuera de la norma, como tomarse fotos en calzoncillos al llegar a su casa después de clases. Conforme los años pasan, sus inquietudes y cuestionamientos sobre aspectos de la vida, los ha ido canalizando en sus cuadros. Ella misma ha afirmado que la pintura es una vía de escape, en la que puede experimentar cosas que en la realidad serían objeto de controversia.

Asimismo, la artista no se considera a ella –ni a su trabajo- como portavoz de temas como el feminismo, derechos de las mujeres o crítica al capitalismo: “Yuskavage ha dicho que uno de sus intereses a lo largo de su carrera ha sido crear obras con sentidos fantásticos que no se alberguen en la realidad, así como disfrutar su obra al hacerla. Calificada durante la década pasada como una artista posfeminista, la pintora afirma que no comparte este calificativo, pues piensa que «su interés consiste en retomar la pintura para hablar de la mujer»<sup>783</sup>.

Pero entonces si su obra discurre alrededor de la mujer, y no a modo contestatario ¿Cuál es la propuesta o contenido que comunica? La respuesta a esta interrogante la dividimos en tres niveles: En primer lugar es un testimonio involuntario de su personalidad y de la época que vive, ella regularmente inserta aspectos de su entorno como las poses de las modelos que aparecen en revistas para caballeros, además de incluir en algún personaje, rasgos similares a los suyos. Dos: Su obra no es una mera representación de su historia de vida, cada cuadro encierra un misterio y autonomía, ella funge como un vehículo para que vayan surgiendo personajes e historias: “No sé cuál es el mensaje en sí [...] Realmente no sé por qué lo puse ahí. Me parecía bien [...] Es como un sueño, nos sabes por qué, pero es convincente”<sup>784</sup>. Esta declaración de Lisa, nos lleva a concebir el significado de sus cuadros como algo que no se puede descifrar a totalidad, no hay una intencionalidad al cien por ciento de lo que plasma, sino que deja que el cuadro fluya libremente al irlo creando. Por último, esta independencia lleva hacia la idea que cada

---

<sup>783</sup> s/a. *La obra de Lisa Yuskavage, en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo*. Revista Proceso. Edición Electrónica. 3 de Julio de 2006. En <http://www.proceso.com.mx/?p=219211>. Consultado Marzo 2014.

<sup>784</sup> Lisa Yuskavage entrevistada por Jayson Whitehead. *What Kind Of Thing Am I Looking At?* Revista Gadfly. Edición Electrónica. 18 de Abril de 1998. En <http://www.gadflyonline.com/archive/April98/archive-yuskavage.html>. Consultado Marzo 2014.

pintura de Lisa hace reflexiones profundas sobre problemas actuales, o en otras palabras, expone algo que sucede en la sociedad contemporánea para mover en el espectador ciertas fibras y lo haga pensar al respecto. Estimula -inevitablemente- la mente crítica de su público, aunque ella como artista no tome una postura abierta sobre ningún tema.

Esto remite a la escuela de la sospecha<sup>785</sup>, movimiento filosófico formado por Marx, Nietzsche y Sigmund Freud. Ellos no tomaban ingenuamente la tradición, sino todo lo contrario, la observaban con reserva y críticamente. Lo cual tenía como objetivo llegar a un conocimiento y autoemancipación del carácter opresivo en la que vive el mundo, provocado por la imposición de una falsa conciencia. Esta falsa conciencia está otorgada por el gobierno, religión, ciencia, economía y medios de comunicación. Este grupo de pensadores pretende –cada uno a su manera- hacernos recapacitar sobre la realidad, concebimos como seres activos que tenemos la capacidad de transformar y ejercer un cambio en nosotros mismos y en lo que nos rodea, pero sobre ser suspicaces y no caer en la ingenuidad: “Después de la duda sobre la cosa, es el momento para nosotros de la duda sobre la conciencia”<sup>786</sup>. Los tres filósofos coincidían en que no podemos tomar las cosas como son –aparentemente- debemos hacer un proceso hermenéutico crítico para llegar al verdadero sentido de las cosas.

Marx se especializa en el análisis de la ideología, que observa como un aparato de opresión por parte de la clase dominante hacia los demás sectores sociales. Nietzsche realiza una genealogía de la moral, esto es, señala a las instituciones que exponen los valores como absolutos y no relativos, hace una crítica radical de todo el pensamiento occidental. Y Freud funda el psicoanálisis, modelo que entiende a la persona como un ser que actúa desde lo más profundo de su psique, movido por pulsiones que están mediadas culturalmente. Gracias al desarrollo sobre su conjunto referencial de Lisa y el presente análisis de *Tríptico*, se puede vislumbrar acercamientos –o más bien coincidencias y afinidades- de la artista estadounidense con estos teóricos. Ella ha declarado en algunas entrevistas que existe una doble moral en la sociedad contemporánea: Por un lado hay un acercamiento pudoroso y recatado hacia su obra, mientras que el mundo en que se vive está sexualizado y se refleja en las industrias culturales como el cine, publicidad, televisión, etc. La pintora se asombra que puedan tachar sus cuadros como subversivos,

---

<sup>785</sup> Vid. Maurizio Ferraris (2007) *Historia de la hermenéutica*. Siglo XXI. México. pp. 144-157.

<sup>786</sup> *Ibíd.* p. 144.

cuando las sex shops y la pornografía están al alcance de todos. Por otra parte, hay un fetichismo sobre el cuerpo, el cual se transforma en mercancía, en un objeto de intercambio. Para tales fines se le adhieren atributos como la belleza, lo *fitness* y el erotismo.

Baudrillard profundiza sobre este aspecto en su libro *La sociedad del consumo*, habla sobre un erotismo funcional, donde la mayor parte de los objetos y fenómenos culturales cotidianos están erotizados con el fin de convertirse en mercancías que inciten el consumo: “Junto con la belleza [...] la sexualidad orienta hoy en todas partes el «redescubrimiento» y el consumo del cuerpo [...] lo erótico entendido como la manera de resaltar el valor sexual. Hay que distinguir claramente lo erótico, como dimensión generalizada del intercambio en nuestras sociedades”<sup>787</sup>. El teórico francés, considera que en la actualidad, las industrias culturales como la publicidad y el mercado de la moda, utilizan funcionalmente el rasgo erótico, los cuerpos de las y los modelos son instrumentos que van más allá de sus condiciones naturales, están repletos de valores añadidos, que buscan inspirar deseo y otra serie de significados, orientados - irremediablemente- hacia el consumismo. Yuskavage no realiza una denuncia directa de estos sucesos, pero es innegable que sí están insertos –aunque sea de manera no intencional- en la mayor parte de su obra, como el caso de *Tríptico*. Sus mujeres parecieran objetos, o más bien, juguetes eróticos para complacer al espectador. Pero en realidad están llenas de una ironía y sarcasmo que delatan las prácticas de la sociedad contemporánea. A su vez, son figuras con independencia y gallardía, no se miran sobajadas o en actitud pasiva, es una narrativa muy inteligente y ríspida la que estructura Lisa en su obra. Pero sin llegar a agredir visualmente, gracias al magnífico y sutil manejo formal de la composición.

Su obra –acorde a la investigación realizada- simpatiza más con las ideas de Nietzsche y Sigmund Freud. Del primero puede ser que tome la idea de superar el nihilismo, es decir, negar el poder, el deseo, considerar todo como pecado. En sus cuadros encontramos –al igual que en los textos del alemán- la indicación de enfrentar la vida como es, con todo lo que contiene, sin estar sometidos por el conjunto de valores vigente. Pero es de Freud de quien –puede ser- tenga mayor influencia. El austríaco hizo numerosas investigaciones sobre los sueños, y Lisa no niega el carácter onírico de sus pinturas. Aunque lo más afín

---

<sup>787</sup> Jean Baudrillard (2011) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Op.Cit. p. 161.

entre ella y Sigmund es el estudio sobre las tres dimensiones de la personalidad de éste último.

El esquema mental de Freud es una tríada, compuesta por el Ello, Yo y Superyó<sup>788</sup>. El Ello se considera como el principio del placer, debido a que es toda la parte instintiva, que sólo busca la satisfacción. El Superyó es la conciencia moral, y se conforma por todos los códigos de valores y patrones de comportamiento que dicta la sociedad. Mientras que el Yo es la mediación entre ambas instancias, es el principio de realidad, que modera el Ello, con base en lo que dicta el Superyó, pero viendo la forma más adecuada de complacer las necesidades del primero. En resumen, el psicoanalista propone que todas las pulsiones están controladas a partir de instituciones sociales, y que vivimos en un plano consciente que se ve fuertemente constreñido por los modelos culturales, pero a su vez hay una parte inconsciente que está latente, pero ávida de manifestarse, y que lo hace ya sea a través de sueños, actos fallidos, o en creaciones como obras de arte.

En *Tríptico* hay una expresión del inconsciente: Tanto del de Lisa Yuskavage al momento de realizarla, como del inconsciente de los espectadores al contemplarla. Y lo más interesante es que el conjunto de paneles puede ser una representación de la estructura psíquica de Sigmund Freud. Esta hipótesis se funda en una entrevista realizada a la pintora<sup>789</sup>, en la cual brinda ciertas claves sobre el contenido de la pintura, que orientan hacia tal idea. Comienza diciendo que P1 era originalmente el panel central, debido a que el personaje femenino de calcetas lo estaba reutilizando dentro de un lienzo nuevo, pero de pronto sintió la necesidad de continuar la imagen, así que hizo *Given and Nel'zahs* (2011) como un estudio previo e hizo aparición el personaje de la mujer sobre la mesa; esto la inspiró y provocó que agregara dos paneles al cuadro que estaba realizando, ubicando éste al lado izquierdo. En P3 tenemos el árbol seco, que Lisa explica es un tope narrativo, para que el espectador detenga ahí su lectura, pero también es una señal de que pudo haber continuado la pintura, ya que ése árbol para ella representa un tipo de maleza que aunque la cortes o se seque, siempre se regenera y continua con vida. Lo

---

<sup>788</sup> Vid. Sigmund Freud (1992) *Obras Completas*. Volumen 19 (1923-25) *El yo, el ello y otras obras*. Amorrortu Editores. Buenos Aires. pp. 13-40.

<sup>789</sup> Vid. Lisa Yuskavage, entrevista realizada por Mónica de la Torre en *The Artist's voice*. Otoño 2011. Op.cit.

más interesante sobre su relación de *Tríptico* con el esquema de Freud, viene cuando le preguntan sobre las figuras de los campesinos, y Yuskavage responde:

Terminaron siendo el Superyó en esta pintura. Entonces di un paso atrás, y me di cuenta de que si son el Superyó entonces, supongo, la figura extendida en el primer plano es el Yo. Ella ni siquiera tiene una cabeza; sólo menudencias. También hay un montón de cosas bajo la mesa en la que ella está descansando -me gusta referirme a esas cosas como herramientas de la razón, pero es un lío, porque tu subconsciente es un lío que razones- O un lugar de la razón que es caótico. Me gusta la idea de cómo no puede ser ocultado. Es como ver debajo de su cama y extraer su verdadero estado de ánimo [...] De alguna manera, todo cayó en su lugar, el Yo, el Ello y Superyó encontraron su propio camino [...] La gente dice "perdí la cabeza" cuando su comportamiento carece de razón. Esa figura con los calcetines de rayas a la izquierda, la que yo reutilicé de *Walking the Dog*, es el ello. Ella es sin duda la responsable de la acción. Ella es como el personaje de la canción de Kurt Weill "Pirate Jenny" que está a la espera de que todos lleguen a un punto crítico<sup>790</sup>.

La siguiente imagen une la tríada de la psique de Freud con el tríptico de Yuskavage:



Si seguimos esta línea, el personaje en P1 tiene esa caracterización, porque su atuendo y postura se liga con fantasías sexuales, erotismo, chicas malas o sucias. En otras palabras, con algo que se reproduce en el inconsciente, su actitud es indiferente, esa figura sólo está en espera de que sean cumplidos sus caprichos. Mientras que la mujer de la mesa está decapitada, sólo muestra sus genitales, lo cual representaría a la sexualidad, sin motes eróticos: Es una molde anatómico, una vulva expuesta como en una camilla

<sup>790</sup> Ibídem.

quirúrgica, como una visita al ginecólogo, es la visión objetiva, pero sin olvidar que tenemos un sinfín de pensamientos con los cuales lidiar y de ahí los cuencos y maleza, que nos hacen estar en un estira y afloja sobre qué acciones o decisiones tomar. Por último, las figuras de las montañas tienen expuesto de frente su rostro –a diferencia de los otros dos personajes- e interpelan a la mujer sobre la mesa, su mirada es inquisitiva, como si desearan provocar culpa o remordimientos. Su atuendo antiguo es referencia del pasado y las buenas costumbres, en pocas palabras son todo ese bagaje cultural, esos códigos morales que persiguen a cada ser humano y van guiando su existencia. Lisa –ya sea intencional o no- plasmó a las mujeres rusas de su luna de miel que la reprendían constantemente: “Cuando Matvey vio a los campesinos en el tríptico, dijo, «Oh, son las nel'zyas!» [...] Entonces caí en cuenta: ¿Cuál es el trabajo del superyó? Decir ¡No lo hagas!<sup>791</sup>”. Esos personajes vigilan la acción, en específico, el rumbo que vaya a tomar la mujer de la mesa, si es que caerá rendida a la seducción del Ello, representado en la chica de calcetas o permanecerá impasible sometida a los designios del Superyó.

¿Y acaso este no es el pan de cada día de cada uno de nosotros? Lidiar con lo que se “debe hacer” y lo que en realidad “queremos hacer”. En el caso de *Tríptico*, ¿Quién tiene la autoridad para decir si Lisa aborda erotismo o pornografía? ¿Es un manifiesto sobre la sociedad de consumo? ¿Habla sobre la identidad femenina y el poder que tiene? ¿Funge como una evidencia de la emancipación de la mujer contemporánea? Es frecuente que relacionen la obra de Yuskavage como un manifiesto sobre la opresión del hombre hacia la mujer, y a esos personajes como seres que se levantan del yugo masculino, y proclaman su autonomía, sobre todo respecto a la sexualidad. Estas ideas no pueden ser desechadas del todo, ya que recordemos una obra cobra significados propios y va resemantizándose gracias a las diferentes interpretaciones de la que es objeto al ser contemplada. Lo que sí es un hecho es que Lisa tiene bien consciente de estas asociaciones, algo que ella en algún momento fomentó, pero que al paso del tiempo ha ido modificando su opinión al respecto: “He cambiado acerca de lo que yo creía. Me quedó claro que mi trabajo realmente no es sobre la «mirada masculina» sino sobre mi propia mirada”<sup>792</sup> ¿Esto qué quiere decir? Que no se niega la existencia de estos contenidos feministas y sexuales en su pintura, pero muchos de ellos no son intencionales, sino que van cobrando vida al paso del tiempo; y todo lo que se plasma en

---

<sup>791</sup> Ibídem.

<sup>792</sup> Lisa Yuskavage entrevistada por Jayson Whitehead. *What Kind Of Thing Am I Looking At?* Op. Cit.

el cuadro es resultado de lo que Lisa ha vivido e imaginado a lo largo de su existencia. En otras palabras, no hay un manifiesto contundente en *Tríptico* sobre algún tema en particular, no tiene un carácter documental, todo lo contrario, son solamente ficciones que surgen en la mente de la artista estadounidense.

Esta noción de la obra como ficción es muy importante. En la obra de Yuskavage hay mucha libertad por considerar que cada cosa que pinta no pertenece directamente a la realidad, sino a un mundo ficticio, no es –para ella- como tomar una fotografía de una mujer desnuda con las piernas abiertas, porque esa mujer existe, está frente al lente, y en cambio los personajes de sus óleos, sólo existen cuando el pincel los hace aparecer, así que ella recomienda que no deben tomarse tan en serio lo que construye en sus cuadros, pues muchos de ellos han causado gran controversia, sobre todo por el hecho que los relacionan con una postura o crítica social:

Algunos de sus críticos, piensan que es extraño que, por muy bien que pinta, una mujer moderna opte por promover la idea falocéntrica de la identidad femenina como un cara o cruz entre ama de casa resentida y prostituta feliz. Otros dicen Yuskavage ridiculiza efectivamente esa idea, mientras que otros rechazan sus pinturas como expresiones de mal gusto auto-odio femenino. Sus acicalados desnudos pueden sorprender con el esplendor u horror de sus propias anatomías, pero también exhiben algo más que carne. Invitan al escrutinio público de sus complicadas psiques, actúan como una envoltura para reforzar la autoestima femenina como un terreno sólido y sin duda colorido en el que se afianza la vida<sup>793</sup>.

Las últimas líneas, nos brindan la clave para entender la pintura de Lisa, esos personajes femeninos son algo más que desnudos y genitales expuestos, hablan de algo más profundo y simbólico, que se vincula con lo que cada uno llevamos dentro, son actores imaginarios que desencadenan una avalancha emocional en nuestro interior. Yuskavage percibe a la pintura como una aventura, en la cual hay una plena libertad de construir y plasmar aquello que inquieta y que va apareciendo a la hora de ir creando el lienzo. Lo mismo ocurre a la hora de interpretar, el acto de contemplación produce un sinnúmero de correspondencias y pensamientos. Si vemos pornografía en *Tríptico* es porque nuestro concepto sobre lo pornográfico se asemeja a lo que hay en los paneles. No son concepciones azarosas, sino relacionales. Lisa nos pone en contacto directo con nuestras emociones y sentimientos.

---

<sup>793</sup> David Ebony, et.al. (2003) *Curve, The female nude now*. Op.cit. p. 206.



No se pretende decir que la pintura de Yuskavage sea un conjunto de construcciones ingenuas. Más bien la artista utiliza el oficio como un patio de juego para explorar sobre sí misma, sobre el mundo que la rodea: sus valores, códigos de comportamiento, creencias, instituciones, productos y servicios. Cada cuadro lleva –intrínseco- una carga simbólica espacio-temporal notable. La cultura occidental contemporánea se manifiesta – involuntariamente- en su obra, como por ejemplo el entorno sexualizado que nos rodea. Aunque no tome de manera enérgica una postura, Lisa es una representante de la sociedad actual, interesada en temas específicos como la sexualidad femenina, lo *mainstream* y la doble moral, al respecto la siguiente cita: “A la par de la autocensura que priva en las manifestaciones culturales, se acrecienta el culto a la mujer adúltera y a la prostituta y nace el mito moderno de la *femme fatale* en la literatura y artes plásticas”<sup>794</sup>. Las figuras femeninas de la pintora neoyorquina cargan estas condiciones: Ser estigmatizadas, pero al mismo tiempo veneradas por la fascinación que provocan. Aún es frecuente el acercamiento conservador hacia su obra, pero su vigencia y éxito radica en la perfección y exquisitez de su técnica, qué decir de que es un tema que siempre desata interés, debido a esa innata exploración que hacemos sobre rasgos íntimos de nuestra psique.

Utiliza un estilo kitsch –lo cual denota su tradición- para abordar tales contenidos, en específico el del erotismo, ya que pocas veces sus personajes interpelan con la mirada al espectador, son sus órganos sexuales los que confrontan directamente: “El kitsch –hoy generalizado, presente por doquier- se diferencia del acto creativo en que ni insinúa ni promete. Ser kitsch es retribuir agotándose en el mismo acto. El kitsch no promete, cumple; no insinúa, dice [...] Con el kitsch no hay espera, todo es cumplimiento”<sup>795</sup>. Respecto a esta última reflexión, hay una discrepancia, no porque algo sea kitsch –o más en específico- no porque Lisa utilice este recurso, quiere decir que hay un agotamiento en su significado, o que se pierda el interés sobre lo que representa; todo lo contrario, su estilo nos mantiene sujetos a lo observado, nos interpela y provoca un sinfín de dudas para su comprensión.

---

<sup>794</sup> Sylvia Navarrete Bouzard (1998) *El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano*. En *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*. INBA-Conaculta. Museo Nacional de Arte. México. p. 156.

<sup>795</sup> Pere Salabert (2013) *Teoría de la creación en el arte*. Akal. Madrid. pp. 228-229.

Yuskavage no sentencia de manera rotunda sus composiciones como pornográficas. Independientemente de su crudeza y la exposición veraz de órganos sexuales, la atmósfera que rodea a sus personajes (color, luz, formas) provoca una evocación erótica, relacionada con sutileza, simbolismo y fantasía. Es innegable que ella utiliza –a diferencia de los otros dos pintores analizados- la temática sexual a propósito, pero los fines y el significado de la misma no es transparente ni asequible.

Así pues, podemos concluir que cada espectador tiene la respuesta para la narrativa encerrada en *Tríptico*: Es su conjunto referencial y experiencias las que dictaminarán qué ven sus ojos y de qué forma lo interpretan. Obviamente hay referencias –previamente desarrolladas- de la cultura en la que vive Yuskavage, de la manera en que ella observa el mundo, pero el trabajo final de significación recae en cada espectador: “Si a la gente no le gusta lo que estoy haciendo, nada de lo que digan lo hará mejorar. No comprendo por qué las personas no pueden verlas sólo como pinturas. Siempre encuentro increíble cómo de joven cuando observaba cuadros de Venus y Adonis, no decía como una chica feminista «Bueno, ¿Por qué ella no se pone un poco de ropa?» Yo solo veía la pintura y era como «Demonios, esto es asombroso»”<sup>796</sup>.

---

<sup>796</sup> Lisa Yuskavage entrevistada por Jayson Whitehead. *What Kind Of Thing Am I Looking At?* Op. Cit.

## Conclusión

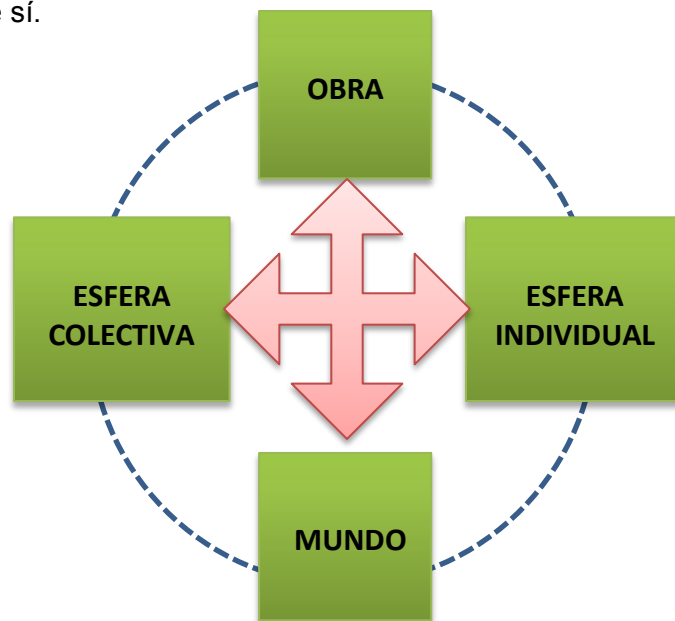
---

Hemos terminado con el análisis de las obras de los tres artistas seleccionados. Desde el tercer capítulo comenzó un largo recorrido a través de sus condiciones sociohistóricas y estilísticas, que culminó con el presente apartado, en el que se pudo profundizar en la estructura y contenido de cada pintura, se destacaron las coincidencias que puedan tener: Ya sea en contexto, experiencias, afinidades artísticas, influencias, etc., lo cual tenía como objetivo remarcar el por qué se escogieron a esa tríada de pintores. Durante la aplicación de la propuesta hermenéutica se pudo ahondar en sus respectivos trabajos y la manera en que construyen su concepto de erotismo (si es que lo hacen).

Al finalizar este cuarto capítulo se tiene una agradable sensación, pues se ha podido comprobar de qué manera la obra de arte es una representación que funge como un valioso instrumento comunicativo en el que confluyen varios horizontes de pensamiento: No es sólo la tradición en la que fue creada la que está contenida dentro de la obra, ni tampoco la historia de vida de su autor; también recoge las tradiciones de los numerosos intérpretes que han aportado algo a la comprensión de su significado; asimismo está inserta la tradición de esas influencias en las que el artista pudo haberse inspirado para su creación. Por lo que la obra de arte se puede concebir como un complejo testimonio, que atraviesa dimensiones espacio-temporales. Se aprendió que no es adecuado analizarla aislada de estas circunstancias, pues entonces se queda corto el proceso de comprensión. En cada obra seleccionada hay un aglutinamiento de cosmovisiones y símbolos que nunca podrán agotarse.

Los tres pintores son figurativos, simpatizantes del realismo, y sus cuadros no son reproducciones de la realidad, sino representaciones que reconfiguran un extracto de mundo y/o de su imaginación. En el caso de Lucian Freud, no son imitaciones de sus modelos, se pudo comprobar que el inglés hacía construcciones personales sobre de ellos, como fue Sue Tilley a quien le ocultaba los tatuajes que tenía y así mostrar toda la intensidad de la piel, eso no demerita que tiene como referencia el cuerpo de la empleada federal; pero realiza una propuesta que nos permite saber más sobre de ella, sobre Freud y sobre nosotros mismos: Contemplar el impotente desnudo de Sue nos remueve fibras sensibles acerca de nuestra vulnerabilidad y condición humana.

Por lo que las obras de arte –desde el punto de vista de representaciones- presentan y construyen; traen a nuestro presente algo ausente y edifican un original. Es el espectador quien pone en acción todo el mecanismo de semantización, esto es, al contemplar una obra hacemos que cobre vida, que nos transmita aquello que encierra, y que a su vez exista toda una retroalimentación entre ella y nosotros. Una obra de arte se constituye en el seno de lo colectivo, pero también dentro de una esfera personal de cada espectador, y todo esto dentro adherido al mundo en que se vive. Es un engranaje completamente interrelacionado entre sí.



La obra convive con todas estas dimensiones, pasa a través del tiempo y de las condiciones culturales un enriquecimiento muy valioso, que la llena de nuevos símbolos, de puntos de vista, de funciones y de espacios en los cuales confluir, así que puede considerarse como un testimonio de todo ese trajinar. La obra de Balthus, a la distancia tiene una diferente interpretación: Ahora es posible vislumbrar lo que el francés pretendía, concebir sus creaciones como manifestaciones de algo superior, en las que las jovencitas fungían como seres idóneos para simbolizar esa espiritualidad, y sus pretensiones del conde no eran –aparentemente- eróticas, sino que se le da esta acepción debido a las convenciones sociales, en las que esa clase de composiciones despiertan el deseo y la imaginación, así que haya sido de forma voluntaria o no, el erotismo impregna su cuadro de *La habitación*, esta aseveración tiene como base la definición de erotismo propuesta dentro del tercer capítulo: Una metáfora de la sexualidad, la cual es transfigurada a partir de diversos símbolos.

Si volteamos a la primera parte de la investigación, se podrá observar que todos los postulados y reflexiones son el basamento de este último capítulo. Dentro del listado realizado sobre acepciones sobre la representación destacan: transformación, abstracción, conocimiento, modo de ser, proceso óptico, modelo de relaciones y semejanza. Ahora que se concluyó el análisis, cada uno de esos conceptos cobra sentido y tiene una razón de haber sido incluido en el marco teórico. Cada pintura tiene –a su manera- estos rasgos: son representaciones porque transforman y abstraen la realidad, permiten adquirir y producir conocimiento, fundan un mundo propio y se basan en referencias existentes. El *Tríptico* de Yuskavage es un mundo ficticio que tiene como basamento todo el bagaje de su creadora: su personalidad irónica e inquisidora, su trayectoria profesional, las revistas para caballeros como *Playboy*, *Penthouse*, *Hustler*, *GQ* y *Esquire*, las campesinas rusas y del este europeo.

Continuando con las aportaciones sobre el primer capítulo a esta última fase del proyecto, se dieron una serie de características y funciones que tienen las representaciones visuales, las cuales ayudaron bastante a comprender la manera en que las obras de arte se articulaban tanto en su estructura, como en el contexto donde fueron creadas y su relación que surge en el seno de esta interpretación. *La Habitación*, *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* y *Tríptico* son históricas, pues manifiestan el entorno sociocultural en donde nacieron, establecen nexos sobre la tradición de su autor y los factores espaciotemporales que lo anteceden: Así podemos tener información sobre Balthus y la Europa de la posguerra, o acerca de la década de los noventa con toda la decadencia y excesos de la sociedad contemporánea. Todos los cuadros tienen un tratamiento, que permite hacer una amalgama entre las cualidades materiales y el contenido: cada elemento formal es una unidad simbólica que conlleva un significado y una intencionalidad. La monocromía verde de Yuskavage tiene como propósito crear una atmósfera armónica y tranquila, que suavice el explícito primer plano de los genitales femeninos. Lisa es muy astuta y trata temas que con otro tratamiento, serían ofensivos. Lucian Freud trata sus representaciones con un formato de gran tamaño, de tal forma que apabulle y entonces conforma una paleta donde el óleo se transforma en carne, y lograr que el espectador perciba las texturas y movimientos; para enfatizar la perfección e intensidad en la expresión del cuerpo humano, como un valle o paisaje vivo, lleno de rincones por explorar. Balthus hace un tratamiento espléndido de la luz, que nos sumerge en la intrigante escena y remarca las líneas del cuerpo de la joven desfallecida, con esos

contrastes entre la claridad de la ventana y el resto de la alcoba que se halla en penumbras crea un excelso dramatismo y misterio, que desconcierta la mirada por no saber a ciencia cierta qué se está contemplando, y cuál es la función de cada personaje en la composición.

El tratamiento va de la mano con la creatividad, y cada pintor hace una labor notable en sus respectivas propuestas. Se pueden observar las influencias que tienen -cada uno de ellos- de otros artistas y estilos; pero al final su imaginación, talento y conjunto referencial hace que brinden representaciones únicas y asombrosas, que van formando su nicho y lugar dentro del mundo, cada uno de esos cuadros tiene una particular historia y significado, ya son símbolos de sus creadores y de la época en la que fueron creadas. Balthus sigue la creatividad en orden de la *techné*, es decir sigue las reglas clásicas y trata de perfeccionarlas; pero no entra a una búsqueda de la novedad (adaptar la obra a las necesidades del mercado y de la moda) Yuskavage fluctúa en medio de ambas concepciones.

Las funciones que se propusieron son claramente identificables dentro del análisis del corpus. Estas obras son mediadoras entre el pasado y el presente, es decir, entre la tradición del autor y la tradición de nosotros como intérpretes. Además, permite adentrarnos en el mundo de la obra, lo cual se vincula con la función explicativa, en la que podemos acceder a significados profundos, o en otras palabras, descubrir aspectos de la realidad que de otra manera son indescifrables. Las tres obras amplían nuestro conocimiento, nos revelan prácticas y costumbres que nos son ajenas, esto se articula con la vinculación, evocación y transformación, pues esas pinturas ponen en diálogo una serie de dimensiones espaciotemporales, y permiten la incorporación de nuevos símbolos a nuestra existencia.

Ahora bien, un eje que une a los tres artistas es que manejan dentro de sus composiciones el erotismo, o en primera instancia esto es lo que se creía. Al finalizar el análisis ¿Esto se reafirmó? O ¿Qué fue lo que sucedió sobre este punto? El instrumento hermenéutico permitió descubrir más a fondo cada una de las pinturas, y de esta manera ahondar en su contenido, en su simbolismo y en su posible relación con el tema erótico.

Se aporta como primer hallazgo que sólo uno de ellos utiliza el recurso erótico de manera intencional: Lisa Yuskavage, quien no niega la presencia del erotismo en su cuadro, al cual utiliza como un anzuelo, que pretende incomodar y confrontar al espectador para que fije su atención y tenga un proceso de reflexión. Ella no teme utilizar personajes con una fuerte carga erótica, pues es en el oficio de la pintura donde tiene la libertad de abordar cuestiones controvertidas, donde puede imaginar y dibujar mundos de ensueño, y a su vez cavilar sobre situaciones sociales que le despiertan interés. Lisa recuerda mucho a Marcel Duchamp y el dadaísmo; donde se desarrolla todo un pensamiento crítico sobre la sociedad de Occidente, no es que la pintora rechace lo establecido, sino que lo interpela y toma elementos culturales vigentes para sus creaciones. *Tríptico* semeja un ready made, donde se reutilizan objetos, pero en este caso son personajes como la mujer de calcetas. Yuskavage escandaliza a su audiencia, pero sin llegar a un plano grotesco o repulsivo, sus imágenes irremediamente provocan, y como en el caso de los paneles, pareciera que no tienen relación entre sí sus elementos.

La artista norteamericana utiliza deliberadamente el erotismo, y ¿por qué no? algunas referencias del ámbito pornográfico en *Tríptico*, no para hablar en exclusiva sobre estos asuntos, sino usarlos como una excusa para desarrollar su propuesta. La cual patentiza la lucha que existe entre los individuos para hacer lo socialmente establecido, y lo que en realidad les agradaría hacer: Esa mujer de la mesa se ve observada por los personajes de las colinas y al mismo tiempo sus pensamientos se encuentran revueltos, con una evocación lejana hacia el personaje de calcetas. Lisa retrata la querrela cotidiana de los seres humanos, insertos en lo social pero con instintos y símbolos propios que deben ir moldeando y adaptando a la esfera pública. La obra de Yuskavage es un testimonio de esta erotización que actualmente se hace dentro de diversas industrias culturales. Su construcción sobre el erotismo es apegada a los cánones contemporáneos, pero no con afán de imitación, sino usarlo como pretexto, como una mofa personal y social, lo cual tiene como objetivo derribar límites sobre lo malo o bueno, usando una técnica fuertemente influenciada por estilos clásicos. *Tríptico* tiene una fuerte carga sexual, pero siempre envuelta en una atmósfera sutil y fantástica, logrando que el mensaje no sea totalmente explícito y fácil de digerir, por lo que el espectador a través de su imaginación y conjunto referencial llena todos esos huecos, es en la mente de cada persona donde el contenido sexual cobra vida.

Lucian Freud, a consideración de los hallazgos dentro del análisis, no maneja un erotismo deliberado. Él trabaja la manera en que el cuerpo habla, pero no sólo anatómicamente, sino respecto a la esencia de cada persona. Es por eso que tiene preferencia por los desnudos, pero no por cuestiones eróticas, sino para explorar mejor este ávido terreno que es la piel, con sus músculos, huesos y articulaciones. Él no se dirige por los códigos de belleza establecidos, debido a que el concepto de bello que construye no es a partir de un artificio creado por ropa, accesorios, cabello o medidas idóneas, sino a través de la perfección que otorga el cuerpo *per se*, con todas sus imperfecciones, pliegues, flacidez y paso de la edad. Pues para Lucian el cuerpo humano es un vehículo de expresión de nuestra interioridad, de ese mundo que habita dentro de nosotros, y que nos conforma como seres humanos.

Él trata -en cada retrato- de conocer más sobre su modelo, y que también los espectadores descubran más sobre esa persona en el cuadro, pero que a su vez, también conozcamos más de nosotros mismos. Freud abre todo un diálogo con sus obras, provoca que se desaten interrogantes, que nos sintamos identificados o turbados por esa descomunal avalancha de carne que conforma *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo*. Claro, si dentro de la experiencia contemplativa hay asociaciones eróticas, no son equivocadas o fuera de lugar, debido a que el pintor inglés explora la esencia humana, la cual también incluye al erotismo, que como ya hemos visto, es un rasgo intrínseco de nuestra especie. Así que no es de extrañar que los cuadros de Freud sean catalogados como eróticos, pues no es nada más la piel desnuda que provoca tales acepciones, sino la intensidad de esos cuerpos somnolientos, que sin descaro muestran su vulnerabilidad, su sensualidad innata y su increíble fortaleza.

Podemos afirmar que Lucian maneja ontológica y sórdidamente el erotismo: Somos eróticos porque somos seres humanos, porque eso nos hace existir. Pero este erotismo se ve despojado de idealizaciones u ornamentos, nuestro cuerpo encapsula instintos, vicios, defectos físicos, secreciones, humores y mortalidad. *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo* -y la mayor parte de sus lienzos- se fundan en el concepto de *aletheia*, es decir son revelaciones ¿Sobre qué? Sobre ese personaje representado, sobre la existencia humana, sobre Lucian Freud, y sobre cada espectador que tiene empatía hacia lo que está observando. Este pintor es un maestro de la expresión, de traducirla kinésicamente, rompe condicionamientos de la percepción y crea desnudos que hablan



sobre el espíritu e intimidad. En otras palabras, a partir del cascarón exterior, representa el interior de sus modelos, hace una vinculación entre fondo y forma. Nos recuerda nuestra condición temporal y mundana dentro de este mundo: “Freud dice que pinta gente «no por cómo aparentan ser, sino por cómo son realmente»”<sup>797</sup>.

Por último, Balthasar Klossowski de Rola tiene el manejo más sofisticado del erotismo. Públicamente, nunca aceptó que sus pinturas, entre ellas, *La habitación* tuvieran connotaciones eróticas. En particular, sus personajes femeninos los relacionó con nociones de algo superior, más ligado a lo sagrado. La escena que vemos en el cuadro que se analizó, al parecer habla sobre algún ritual de paso, en el que la joven está siendo objeto de alguna transformación o recibiendo un don; también es plausible que sea la representación de una epifanía, es decir, la manifestación de una entidad divina en el mundo terrenal. Es una imagen turbadora desde el momento que la joven protagonista yace desnuda sin voluntad, y si a eso se le añade la atmósfera inquietante y con el manejo de luz, entonces es imposible deslindarlo de connotaciones eróticas o sensuales; algo que Balthus rechazaría tajantemente:

En mi pintura solo he querido «aclimatar» instantes, encuentros insólitos, ajenos a las costumbres, penetrar en unos más allá que la realidad [...] Pintar lo que era hermoso, los gatos, los paisajes, la tierra, los frutos, las flores, y por supuesto a mis querido ángeles, que son como reflejos idealizados, platónicos, de lo divino. No faltarán, desde luego, biógrafos y críticos de arte (los ha habido ya) dispuestos a encontrar posturas eróticas en mis modelos, a mancillar el trabajo de inocencia que he querido hacer, mi búsqueda de eternidad<sup>798</sup>.

Balthus maneja un erotismo poético y espiritual, pues a pesar de la reticencia del francés a darle este atributo a sus cuadros ¿Acaso lo erótico no se mueve en una esfera de sacralidad?, el erotismo eleva el espíritu, permite que fenómenos como el amor se manifiesten; hace que la imaginación se estimule y que haya un sinnúmero de estímulos que provoquen experiencias profundas, llenas de simbolismo. Y la admiración del conde hacia las jovencitas y su “edad de oro” es una señal de amor y veneración, lo cual transmuta en la pintura y permite que ese sentimiento se convierta en imágenes. Ya lo decía el pintor austríaco Egon Schiele: “Creo que los grandes pintores siempre pintaron figuras, yo pinto

---

<sup>797</sup> s/a (2011) *Lucian Freud. Retrato de la sexualidad*. Revista El Cultural. Edición Electrónica. 22 de Julio de 2011. En [http://www.elcultural.es/version\\_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian\\_Freud/](http://www.elcultural.es/version_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian_Freud/). Consultado Abril 2014.

<sup>798</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op. Cit. pp. 81, 163.

la luz que proviene de los cuerpos ¡La obra de arte erótica también tiene santidad!”<sup>799</sup>. No hay malicia –aparente- en los desnudos de Klossowski, él sencillamente materializa una visión de mundo, de su mundo. Para tal fin echa mano –al igual que Yuskavage- de técnicas clásicas, va en contra corriente de las vanguardias, eso le permite explorar más sobre sus inquietudes; esto es, a partir de usar una influencia de estilos de antaño –en específico del Quattrocento- tiene la forma idónea para amalgamar el contenido deseado.

Entonces, la concepción del erotismo de cada artista es muy diferente entre sí. Lisa Yuskavage lo construye a partir de pensamientos y prácticas contemporáneas, como la publicidad, el consumo, la pornografía, la moda y los tabúes sociales, todo esto con un estilo que combina lo clásico con elementos modernos como el cómic, a pesar de lo explícito de sus figuras, se perciben con delicadeza; además de que atavía de un gran simbolismo la composición. Lo contrario a Lucian Freud quien se caracteriza por la crudeza de sus representaciones: Él extrae lo más básico e instintivo del erotismo, pero no en afán peyorativo, sino que crea un erotismo carente de moralidad, abigarramientos o vestiduras. La belleza y sensualidad de sus cuadros radica en la carnalidad que todos llevamos, que nos caracteriza y nos hace ser humanos. Tanto Lisa como Lucian optan por una tensión del erotismo existencial y psicológica. Mientras que Balthus es más refinado, con influencias literarias y metafísicas realiza construcciones que alejan el erotismo de lo profano, acercándolo a lo sagrado, hace que el ser humano perciba aspectos del mundo y de su alma que cotidianamente permanecen ocultos o desapercibidos, él representa estados ideales o de perfección en los cuales los humanos podemos trascender: “Es entonces cuando comprendes que la pintura es un arte espiritual que aspira alcanzar la divinidad”<sup>800</sup>.

Finalizamos este último capítulo con una gran satisfacción por haber logrado la interpretación de las tres obras, la aplicación del instrumento metodológico fue exitoso y nos permitió comprender a profundidad esos cuadros, pero no sólo a ellos, sino también a sus autores, al mundo que los rodeaba tanto en su pasado como presente, y los alcances que han tenido desde entonces. Pero sobre todo, nos mostró la obra de arte contemporánea como un proceso vivo, en el que se enlazan diferentes dimensiones, y en las que se establece una comunicación entre obra, creador y espectador.

---

<sup>799</sup> Egon Schiele citado por Reinhard Steiner (2001) *Egon Schiele*. Taschen. Alemania. p. 41.

<sup>800</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op. Cit. p. 70.

# Fuentes

---

## BIBLIOGRÁFICAS

- AMADOR Bech Julio (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. UNAM. México. 242 pp
- AMBROSE–Harris (2006) *Color*. Parramón. Singapur. 175 pp.
- ANDREAS-SALOMÉ Lou (2003) *El erotismo*. El barquero. Barcelona. 174 pp.
- BAL Mieke (2008) *Balthus. Obra y entrevista*. Polígrafa. Barcelona. 159 pp.
- BALTHUS (2002) *Memorias*. Edición de Alain Vircondelet. Traducción de Juan Vivanco. Lumen. Barcelona.
- BALTHUS, Antoinette de Watteville (2001) *Correspondance Amoureuse Avec Antoinette De Watteville, 1928-1937*. Editado por Stanislas Klossowski De Rola. Buchet-Chastel. Francia. 493 pp.
- BARTHES Roland (1995) *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona. 380 pp.
- BATAILLE Georges (1979) *El erotismo*. Tusquets. México. 289 pp.
- BAUDRILLARD Jean (2001) *De la seducción*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- BAUDRILLARD Jean (2011) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI. Madrid.
- BERGER Peter L., Luckmann Thomas (2012) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires. 233 pp.
- BRUCE-MITFORD Miranda (1997) *Signos y Símbolos*. Diana. México. 128 pp.
- CASPER Bott Gian (2008) *Naturaleza muerta*. Taschen. Alemania
- CAZENEUVE Jean (1971) *Sociología del rito*. Amorrortu. Buenos Aires. 267 pp.
- CHEVALIER Jean (1986) *Diccionario de símbolos*. Herder. Barcelona. 1107 pp.
- CIRLOT Juan Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. España.
- CLARK Kenneth (2002) *El desnudo*. Alianza Editorial. Madrid.
- DADOUN Roger (2006) *El erotismo*. Biblioteca Nueva. Madrid. 129 pp.
- DANTO Arthur C. (2003) *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Paidós. Barcelona.
- DARDER Mireia (2014) *Nacidas para el placer*. Rigden Institut Gestalt. Barcelona. 254 pp.
- DELACAMPAGNE Christian (2004) *Balthus*. Ediciones Polígrafa. Madrid
- DURAND Gilbert (2007) *La imaginación simbólica*. Amorrortu. Buenos Aires. 147 pp.
- EBONY David, et.al. (2003) *Curve, The female nude now*. Universe. China.
- Eco Umberto (2011) *Historia de la fealdad*. Debolsillo. China.
- ELIADE Mircea (2001) *El mito del eterno retorno*. Emecé. Buenos Aires. 112 pp.
- FARINA Violetta (2010) *777 obras de arte moderno que debe conocer*. Scala. China. p. 598.
- FERRARIS Maurizio (2007) *Historia de la hermenéutica*. Siglo XXI. México.
- FERRER Eulalio (2007) *Los lenguajes del color*. FCE. México. 421 pp.
- FOX Weber Nicholas (1999) *Balthus: A Biography*. Knopf. New York. 650 pp.
- Freud Sigmund (1992) *Obras Completas. Volumen 19 (1923-25) El yo, el ello y otras obras*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- GRAHAM-DIXON Andrew, et.al. (2008) *Arte*. Dorling Kindersley. China.
- HEIDEGGER Martin (1997). *Arte y poesía*. FCE. México. 148 pp.
- HOWGATE Sarah (2012) *Lucian Freud. Portraits*. Yale University Press. Italy.
- HURD Pippa (2006) *Iconos del arte erótico*. Electa. Barcelona.
- JUANES Jorge (2004) *Kandinsky/Bacon (pintura del espíritu/pintura de la carne)*. Itaca. México
- KANT Emmanuel (2009) *Crítica de la razón pura*. FCE. México
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario de la pintura*. Entrevista con Francoise Jaunin. Traductora: Constanza Bauzá. Ed. Las Cuarenta. Buenos Aires.
- KLOSSOWSKI Pierre (2005) *Sade, mi prójimo precedido por el filósofo criminal*. Arena Libros. Madrid
- KLOSSOWSKI Stanislas (1983) *Balthus: Gemälde*. Schirmer-Mosel. Múnich.

- LINDEMANN Adam (2011) *Coleccionar arte contemporáneo*. Taschen. Corea
- MELGAR María Cristina, et.al. (2008) *Lo nuevo. Lucian Freud*. Lumen. Buenos Aires.
- NIETZSCHE Friedrich (2008) *Fragmentos Póstumos*. Tecnos. Madrid.
- OGIEN Ruwen (2005) *Pensar la pornografía*. Paidós. Barcelona.
- OSTRANDER Tobias (2006) *Lisa Yuskavage*. Conaculta. Fundación Olga y Rufino Tamayo. México.
- OVIDIO Nasón Publio (2008) *Metamorfosis*. Gredos. Madrid
- PANOFSKY Erwin (2006) *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma. Madrid.
- PEPPIATT Michael (2006) *Francis Bacon in the 1950s*. Yale University Press. Italia.
- PYLE David, Pearce Emma (2002) *El libro del óleo, Guía completa para pintores*. Winsor & Newton. Inglaterra.
- REWALD Sabine (2013) *Balthus: Cats and Girls*. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- REYES Rosalía, Cobo Fernando (1994) *Introducción al conocimiento artístico*. UAM-Xochimilco. México. 125 pp.
- RICOEUR Paul (1995). *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. México. 112 pp.
- RICOEUR Paul (2001) *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad. Madrid.
- RICOEUR Paul (2008) *Conflicto de las interpretaciones*. FCE. Argentina.
- SMEE Sebastian (2011) *Lucian Freud*. Taschen. China.
- STEINER Reinhard (2001) *Egon Schiele*. Taschen. Alemania.
- SUCKAER Ingrid (2011) *Erotismo de primera mano*. Ed. Praxis. México. 140 pp.
- TATARKIEWICKZ Wladyslaw (2002) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Madrid.
- TILLEY Sue (1997) *Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon*. Sceptre/Hodder and Stoughton. UK. 308 pp.
- VERSCHAFFEL Bart (2004) *Á propos de Balthus*. A&S Books. Bélgica. 70 pp.
- VIRCONDELET Alain (2001) *Mémoires de Balthus*. Editions Du Rocher. Mónaco
- ZAMORA Águila Fernando (2007). *Filosofía de la imagen*. UNAM. México. 365 pp

## HEMEROGRÁFICAS

- NAVARRETE Bouzard Sylvia (1998) *El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano*. En *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones*. México, siglos XVI-XX. INBA-Conaculta. Museo Nacional de Arte. México

## WEB

- BUI Phong en *Inconversation. Lisa Yuskavage with Phong Bui*. The Brooklyn Rail. Marzo 2009. En <http://www.brooklynrail.org/2009/03/art/in-conversation-lisa-yuskavage-with-phong-bui>. Consultado Abril 2013
- CARBAJAL Poul (2009) *Paleta Poul Carbajal de pigmentos para pintar al óleo* en [http://www.poulcarbajal.net/Paleta\\_\(c\)\\_PoulCarbajal.com.jpg](http://www.poulcarbajal.net/Paleta_(c)_PoulCarbajal.com.jpg). Consultado Octubre 2013
- DE LA TORRE Mónica en *The Artist's voice*. Otoño 2011, Bomb Magazine. No.117. Estados Unidos. Visto en: <http://bombsite.com/issues/117/articles/5992>. Consultado Abril 2013.
- DÍAZ Anitzel (2011) *Lucian Freud. Lo verdadero y lo palpable*. La Jornada Semanal. No. 861. 4 de Septiembre de 2011. En <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/04/sem-diaz.html>. Consultado Febrero 2014.
- DRIBEN Lelia (2001) *Balthus, el gran excéntrico*, En: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/balthus-el-gran-excentrico>. Consultado Agosto 2013.
- DUPONT Florencia (2013) *Los horrores de la carne. De la pintura de Francis Bacon al cine de David Cronenberg*. Revista de Cine //B. Agosto de 2013. En <http://www.revista.escuelacine.cl/los-horrores-de-la-carne-de-la-pintura-de-francis-bacon-al-cine-de-david-cronenberg/>. Consultado Enero 2014.

- FERNÁNDEZ Gonzalo Jorge (2011) *Pierre Klossowski. La pornografía del pensamiento*. Revista de filosofía Cuaderno de materiales. No. 23. P. 267. En <http://www.filosofia.net/materiales/pdf23/CDM17.pdf>. Consultado Noviembre 2013
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar citado por Carlos Yusti en *Balthus, pintor de lolitas a plena luz*, <http://www.enfocarte.com/1.9/articulo.html>. Consultado Octubre 2013.
- KLOSSOWSKI de Rola Stanislas. *Balthasar Klossowski de Rola aka Balthus & his Oil Painting Masterpieces* en <http://masterpiece-paintings-gallery.com/balthus-paintings-1.htm>. Consultado Noviembre 2013.
- LEACH Karoline. *Lewis Carroll: Material biográfico*. The Victorian Web. Junio 2008. Traducción. Adriana Osa. En <http://www.victorianweb.org/espanol/autores/carroll/bio1.html>. Consultado Enero 2014.
- MANTANI Natalia. Fotografía de producto *Physical Socks* para *Thehundreds*. 2012. En <http://grind365.com/lifestyle/women/physical-socks-by-the-hundreds/>. Consultado Marzo 2014
- MÁRQUEZ Máximo Rubén (2012) *La chambre de Balthus: erotismo, religión y melancolía*. Revista electrónica de literatura, Círculo de Poesía. Agosto 2012. En <http://circulodepoesia.com/nueva/2012/08/la-chambre-de-balthus-erotismo-religion-y-melancolia/>. Consultado Octubre 2013.
- MARTÍNEZ Layla. *El hombre que amaba a las niñas. Correspondencia y retratos de Lewis Carroll*. Revista CulturaMas. Agosto 2013. En <http://www.culturamas.es/blog/2013/08/02/el-hombre-que-amaba-a-las-ninas-correspondencia-y-retratos-de-lewis-carroll/>. Consultado Enero 2014.
- PYLE David y Pearce Emma (2002) *El libro del óleo, Guía completa para pintores*. Winsor & Newton. Inglaterra
- s/a (2011) *Lucian Freud. Retrato de la sexualidad*. Revista El Cultural. Edición Electrónica. 22 de Julio de 2011. En [http://www.elcultural.es/version\\_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian\\_Freud/](http://www.elcultural.es/version_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian_Freud/). Consultado Abril 2014.
- s/a. *102 obras del autor: Lucian Freud*. En: <http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11264>. Consultado Agosto 2013.
- s/a. *Arquetipos en las divinidades femeninas*. Federación Pagana Internacional en México (PFI) en [http://mx.paganfederation.org/platicas/arquetipos\\_femeninos.htm](http://mx.paganfederation.org/platicas/arquetipos_femeninos.htm). Consultado Enero 2014.
- s/a. *Balthus. Biografías y vidas* en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/balthus.htm>. Consultado Agosto 2013.
- s/a. Fotografía anónima publicada en Tumblr. 2013. En <http://sexyinsocks.tumblr.com/post/51591543766>. Consultado Marzo 2014
- s/a. Fotografía de Dominique Denisse. Publicada en My teen porn pics. 2012. En <http://www.myteenpornpics.com/teen-socks/>. Consultado Marzo 2014
- s/a. Fotografía tomada durante el Festival Internacional de Danza Folklórica en la ciudad de Denizli, Turquía. Con fecha 30 de Junio de 2011. Publicada en <http://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-images-lithuanian-old-women-folklore-dancers-image20180679>. Consultado Marzo 2014.
- s/a. *La obra de Lisa Yuskavage, en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo*. Revista Proceso. Edición Electrónica. 3 de Julio de 2006. En <http://www.proceso.com.mx/?p=219211>. Consultado Marzo 2014.
- s/a. *Lisa Yuskavage*. En: [http://www.arteven.com/museo\\_tamayo\\_06\\_lisa\\_yuskavage.htm](http://www.arteven.com/museo_tamayo_06_lisa_yuskavage.htm). Consultado Agosto 2013
- s/a. Rembrandt, *The professional choice*, en: Línea Bellas Artes. Catálogo Talens en <http://www.pincolor.com/pdf/papelespintados/TALENS.pdf>. Consultado Octubre 2013
- SALAZAR Carito. *Mezcla de colores 3: Carta de colores*, en: <http://pintar-al-oleo.com/mezcla-de-colores-oleo-carta/>. Consultado Abril 2013.
- SÁNCHEZ (Mariana 2012) *Lisa Yuskavage, sexualidad femenina al óleo*. Cultura Colectiva. 7 de Octubre 2012 en <http://culturacolectiva.com/lisa-yuskavage-sexualidad-femenina-al-oleo/>. Consultado Marzo 2014.
- VALVERDE. Gerardo. *Diccionario de arquetipos* en <http://gerardodiario.wordpress.com/arquetipos/> Consultado Octubre 2013.
- VÁSQUEZ Rocca Adolfo. *Lucian Freud; tras los pliegues de la carne*. En: <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/LucianFreud.pdf>. Consultado Agosto 2013

- WHITEHEAD Jayson. *What Kind Of Thing Am I Looking At?* Revista Gadfly. Edición Electrónica. 18 de Abril de 1998. En <http://www.gadflyonline.com/archive/April98/archive-yuskavage.html>. Consultado Marzo 2014.

#### **TESIS**

- AGUILAR Campos Citlaly (2009). *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de Sexo)*. Tesis Maestría (Maestría en Comunicación). UNAM-FCPyS. 275 pp.
- GALLARDO Ocampo Andrea (2012) *Vida inmóvil. Hermenéutica de la «Naturaleza Muerta»*. Tesis Licenciatura (Licenciatura en Comunicación). UNAM-FCPyS. 122 pp.

# Conclusiones Finales

---

La vida es demasiado corta para el arte

**Vincent Meessen**

Ha llegado a su fin la presente investigación, a lo largo de los cuatro capítulos se pudo ir desarrollando el problema principal, que fue definir o situar a la obra de arte occidental contemporánea como un fenómeno comunicativo y testimonial. Gracias al marco teórico seleccionado, el instrumento metodológico y los diversos ejemplos esta tarea fue satisfactoriamente cumplida.

Uno de los mayores logros de este trabajo es haber extraído a la obra de arte de los estudios meramente estéticos, y observarla como un proceso vivo de comunicación, en donde convergen un entramado de dimensiones, o más específico, de tradiciones. Las cuales son necesarias tomar en cuenta para una adecuada comprensión. Al concebirla de esta manera, la experiencia con una obra artística es totalmente diferente, ya que podemos apreciarla como un testimonio activo que se mueve a través del espacio y el tiempo, lo cual tiene como consecuencia que aglutine historia, símbolos, contexto social y referencias propias. Éste último punto es muy importante, nosotros como intérpretes, comprendemos y contemplamos una obra a partir de nuestra existencia.

Esto nos lleva a una segunda reflexión: Esta investigación contribuye a los estudios sobre hermenéutica, disciplina de suma importancia para las ciencias sociales, debido a que nos permite comprender e interpretar el mundo, a los demás y a nosotros mismos. Las investigaciones de corte hermenéutico son muy significativas, debido a que abren dentro del campo académico una brecha teórica-metodológica. Brindan una perspectiva diferente e interdisciplinaria para abordar los diversos objetos y fenómenos de estudio. Proyectos<sup>801</sup> como los de la Dra. Rosa María Lince, el Dr. Julio Amador Bech y el Dr. Fernando Ayala Blanco son dignos de mencionarse, ya que hacen una notable labor de

---

<sup>801</sup> Vid. Proyectos: 1) *La hermenéutica como herramienta metodológica para la investigación en ciencias sociales y humanidades*. Coordinado por Rosa María Lince Campillo, como parte del Programa de Apoyo a la Investigación y la Innovación Tecnológica (PAPIIT) No. IN-305411-3. 2) *El estudio de la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica*. Coordinado por Fernando Ayala Blanco, como parte del Programa de Apoyo a la Investigación y la Innovación Tecnológica (PAPIIT) No. IN-302912

difusión en la Universidad Nacional Autónoma de México sobre la hermenéutica. Permiten a alumnos, académicos y público en general, acercarse a trabajos y autores que utilizan este paradigma de conocimiento.

Una razón para la elección de la perspectiva hermenéutica como modelo metodológico, es que se cimienta en la condición simbólica de los seres humanos. Esto es, que por naturaleza creamos símbolos que nos permitan mediar con la realidad: Entendemos nuestro entorno gracias a que siempre estamos interpretando y otorgando significado a lo que nos rodea. Esto provoca que la disciplina tenga una riqueza formidable, que la haga apta para múltiples estudios; como es el caso del presente análisis, que integra una discusión artística con una reflexión sobre la comunicación. O en otras palabras, expone cómo la obra de arte tiene un papel comunicativo esencial, que permite comprender no sólo lo representado, sino también rasgos profundos y complejos del mundo. Es un testimonio que nos brinda reconocimiento, integración e identidad.

El arte, en su condición de forma simbólica, no puede separarse de un carácter interdisciplinario, se sustenta en un andamiaje plural que implica campos como la estética, la historia, la política, la religión, la economía, la antropología, y por supuesto, la comunicación. Es pertinente resaltar sobre éste último punto, el trabajo de Andrea Gallardo<sup>802</sup>, quien también desarrolla este vínculo en su investigación. Ella menciona que la segregación entre ambos ramos –arte y comunicación- es sólo teórica; pero en la práctica están estrechamente unidos: La obra de arte existe y perdura gracias al acto de contemplación e interpretación. Es en esa confrontación, donde obra e intérprete tienen un diálogo, en el que confluyen autor, tradiciones y conjuntos referenciales, provocando una reconfiguración de la realidad. La contemplación es un acto de re-creación, la obra es una fuente cognitiva donde el espectador descubre más de sí mismo y del otro, le permite a través de su mirada poner en marcha el aparato de su imaginación y erigir nuevas perspectivas. Contemplar es una experiencia productiva, donde la obra original queda supeditada a lo que el espectador va agregando o formando, en cada mirada la obra crece y se reconstituye, en otras palabras vamos alterando la realidad.

---

<sup>802</sup> Vid. Andrea Gallardo Ocampo (2012) *Vida inmóvil. Hermenéutica de la «Naturaleza Muerta»*. Tesis Licenciatura (Licenciatura en Comunicación). UNAM-FCPyS. 122 pp.



Así, una representación artística es testimonial ya que confirma la existencia y reconocimiento de la otredad: Permite adentrarnos en la decodificación y resignificación del mundo que hace el autor a través de la obra, la cual cobra autonomía y va adhiriendo significados propios a través del tiempo, esto es, se transforma en un vehículo latente de sentido que se activa gracias su uso práctico, o en otras palabras, por medio de la contemplación; pues al interpretarla hace que nuestro horizonte de pensamiento y experiencias se relacionen con lo observado; lo cual provoca una resignificación y actualización ¿De quién? De la obra, de nosotros mismos y del mundo en que estamos insertos. Hay una coalición de testimonios que se enriquecen y crecen indefinidamente.

El último párrafo nos remite a Dilthey, y a sus categorías *Lebenswelt* (mundo de vida) y *Weltanschauung* (cosmovisión): El acto comunicativo inscrito en la obra de arte engarza y acciona tanto al *Lebenswelt* como a *Weltanschauung*. Esto quiere decir que autor, espectador y obra están dentro de un mundo de vida (dígase una época, lugar o grupo social determinado) el cual tiene como basamento una cosmovisión, o dicho de otra forma, una manera de entender el mundo. No hay una independencia o separación categórica de las prácticas, costumbres y códigos colectivos donde se desarrolla la existencia. Así que esta cosmovisión se crea y se enriquece inevitablemente en el *Lebenswelt*, es una relación codependiente, ya que los tres elementos interactúan continuamente. Balthus, Freud y Yuskavage se mueven en su mundo de vida a través de sus respectivas cosmovisiones, de ahí construyen la obra de arte, la cual se influyen del *Lebenswelt* y *Weltanschauung* de sus creadores, pero a su vez crean propios. Cuando un intérprete se pone frente a estas representaciones, inicia un juego en el que volcamos nuestra subjetividad y experiencias ante ese conjunto de estructuras. De ahí la relevancia del tercer capítulo en donde se hizo la reconstrucción tanto de su universo simbólico y contexto sociohistórico, como del estilo y temática que caracterizan sus cuadros.

La obra de arte está inserta en la comunicación, en un proceso de interpretación del mundo, donde autor y espectador van utilizando a la obra como punto de partida para su experiencia de vida. Es una espiral de conocimiento inagotable donde van enriqueciéndose los respectivos mundos y concepciones de realidad. Es una forma de relación con la existencia, de comunicarse entre los diferentes planos de vida. La obra de arte se conforma de una serie de transposiciones, es decir, de capas de significado que se van adhiriendo en cada interpretación

Para la comprensión de este fenómeno fue muy útil la construcción del instrumento metodológico, basado en la propuesta hermenéutica de Julio Amador Bech y la triple mimesis de Paul Ricoeur. Ésta última es decisiva ya que integra las dimensiones pragmática, semiótica y semántica. O en otras palabras, al autor, obra e intérprete; pero sin aislarlos, busca concebirlos como unidades articuladas que están en continua interacción. Las aportaciones de Amador otorgaron una mayor profundidad en el análisis, pues permitió observar formal, simbólica y narrativamente cada nivel del modelo tripartito de Ricoeur. Se puede confirmar –sin duda alguna- que este particular diseño metodológico consigue ser bastante útil para la comprensión –no sólo de obras de arte- sino de otras representaciones y fenómenos sociales. Los nueve escalones de observación trabajan conjuntamente para una adecuada interpretación.

Otra de las notables aportaciones que se hicieron con esta tesis fue el modelo de comunicación del segundo capítulo, el cual condensa la complejidad del acto comunicativo y deja atrás las propuestas lineales o pasivas de transmisión de información. El esquema propuesto tiene una esencia dialéctica, no hay emisor ni receptor, sino que estos puestos se van intercambiando conforme se comparte el mensaje. Toma en cuenta la diversidad de factores que rodean una experiencia comunicativa, desde los aspectos no verbales, ambientales, de situación, psicológicos y espacio temporales hasta el cúmulo de experiencias que cada comunicador lleva consigo. No es un modelo que sólo interese a estudiantes o especialistas de esta disciplina, sino que puede ser de utilidad general; ya que el ser humano no puede vivir sin comunicarse, esto es, sin interactuar y comprender a los demás, a sí mismo y a su entorno.

Esto nos lleva a una contribución más: La investigación puede concebirse como un manual o guía sobre el estudio de representaciones visuales y no sólo de la obra de arte. La razón es que concentra un sustancial marco teórico que permite la comprensión de las mismas (por ejemplo de su morfología), establece sugerencias sobre cómo abordarlas e impulsa la aplicación de análisis hermenéuticos. Los dos primeros capítulos bien pueden llevarse a otros campos disciplinarios debido a las reflexiones realizadas sobre el símbolo, la cosmovisión, los arquetipos, la mimesis, la dinámica del juego y el proceso vivo de la comunicación. Cabe señalar que no es un tratado exhaustivo, pero si tiene un carácter introductorio que puede ser punta de lanza para alguna investigación que simpatice con el paradigma utilizado.

La construcción teórica se empleó para indagar sobre la obra de arte occidental, en específico la erótica contemporánea. Y tanto el arte como el erotismo no se ciñen a una definición estricta y/o universal. Una de las conclusiones al finalizar esta investigación es tener bien en claro este punto y saber que siempre debemos ubicar nuestro objeto de estudio en términos sociohistóricos: Los factores culturales y espaciotemporales son de vital relevancia para la confección del aparato crítico. En otras palabras, no podemos analizar todo con un mismo filtro o término, hay que observar sus circunstancias para de esta forma compenetrarse y llegar a una adecuada comprensión. A lo largo de los procesos históricos la significación erótica se modifica, y es ahí donde surge lo relevante de esta investigación: Que exponga la diferencia, es decir la transformación del concepto a partir de los tres pintores seleccionados.

Los testimonios que aportaron las tres obras del corpus son heterogéneos, cada artista hace una propuesta inédita sobre el erotismo: Lucian Freud tiñe lo erótico de intensidad psicológica, en donde la fisonomía del cuerpo humano revela todas esas sensaciones, emociones y condiciones existenciales que son inherentes y determinan nuestra cotidianidad. Derriba los cánones estéticos y muestra que el erotismo no está supeditado a la moda o belleza convencional. Un cuerpo es erótico porque revela y comunica la esencia vital de esa persona, porque remite a esa decadencia e instintos que guardamos bajo el estuche de la piel. De ahí su preferencia por pintar seres queridos o allegados en posturas de reposo, ya que podía tener una mayor confianza y cercanía para descubrir aquello que no se observa a primera vista: transformar cada imperfección, arruga, tejido graso o flacidez en símbolos de algo sublime y extraordinario. La desnudez de sus modelos no se relaciona con el cuerpo sin ropa, sino con un desnudo de la personalidad. El erotismo de Lucian es emocional, desgarrador, lleno de crudeza tajante y apabullante. La obra de arte para Freud se relaciona con la vida, y con el Lebenswelt. Explora la esencia del ser humano, los rasgos más básicos y trae a la luz aquello que nadie quiere ver, pero que existe y nos caracteriza.

Lisa Yuskavage también va por la misma línea de preferir la fuerza psicológica en su pintura, pero el manejo es completamente distinto al de Freud. Ella deja atrás la brutalidad en la técnica, para crear atmósferas sutiles y poéticas, donde inserta figuras que son totalmente explícitas, pero nunca agresivas. Su erotismo es funcional e inquisitivo, recurre a referencias fácilmente identificables de las industrias culturales, para capturar la

atención y de ahí hacer su propuesta, en la que se conjuga fantasía y realidad. No busca ser una vocera social, sino que ella utiliza la pintura como un catalizador de su pensamiento y experiencias. Lo erótico de su obra radica en que estimula la imaginación del espectador, le plantea preguntas y posibilidades. Tiene predilección por personajes femeninos, pero no por alguna cuestión de género, sino que encuentra en la figura de la mujer un nicho idóneo para la realización de sus composiciones: Le permite jugar con la sutilidad, con la provocación causada por las curvas y formas femeninas, con los estereotipos, tabúes y prejuicios construidos alrededor de las mujeres, por lo que sus cuadros están llenos de escarnio y parodias sobre los códigos culturales. El testimonio erótico de Yuskavage se relaciona con lo profano, por lo que es sarcástico, inteligente y con un toque poético que lo hace encantador durante el acto de contemplación.

Balthasar Klossowski tiene una propuesta elaborada del erotismo. Lo sublima a partir de su cosmovisión. Él estaba en busca de que sus cuadros fueran representaciones de algo superior, en los que la eternidad y lo bello se manifestaran. Estaba convencido que su misión como pintor era develar misterios, en los que la divinidad estaba implicada. Sus jovencitas no las observaba con malicia, sino como representantes de una dimensión celestial, para él, las expresiones y poses asumidas por sus modelos eran reflejo de un estado privilegiado en los que predominan la inocencia, el candor y la felicidad. El testimonio erótico de Balthus es intrigante, insondable y altamente simbólico ¿Qué quiere decir? Que no es transparente ni fácilmente asequible, es como entrar a un sueño en el que no se sabe con claridad qué significa lo que se observa. El pintor francés recrea una experiencia con reminiscencias místicas: Su erotismo es numinoso y perturbador, pues semeja un poema o cántico que trastorna y conmueve, deja atrás las convenciones y literalidad. Es testimonio de algo sublime, nos brinda acceso a lo invisible, dando un carácter ritual al acto de pintar, siendo cada lienzo una ofrenda o una revelación. Si se desea entender el erotismo de Balthus hay que relacionarlo con un carácter espiritual o religioso, con un estado de gracia que rebasa las apariencias: “Por eso no hay que interpretar mis cuadros. Están ahí como cantos, salmos, oraciones”<sup>803</sup>.

Los tres pintores tienen como punto de encuentro el que abordan el erotismo fuera de los convencionalismos, son propuestas inusuales que nos reflejan la multiplicidad de perspectivas y personificaciones que tiene este tema. Cada representación es única y

---

<sup>803</sup> Balthus (2002) *Memorias*. Op.cit. p. 158.

establece un mundo, donde convergen tradiciones y las experiencias de vida de cada autor, a su vez el análisis nos permitió conocer el enriquecimiento que ha tenido la obra a lo largo de su existencia a través de las interpretaciones de sus espectadores, lo cual tiene como resultado la adhesión de nuevos significados. Son obras con una brecha espacio-temporal entre sí, lo cual permite observar las diferencias que existen en el mundo de vida de cada artista, las condiciones sociohistóricas y entorno que fue determinándolos, y que inexorablemente influyó en la creación de *Tríptico*, *La habitación* e *Inspectora de la Seguridad Social durmiendo*.

Con estas reflexiones, se puede observar el erotismo desde una esfera individual, donde el campo de interpretación no tiene límites; y desde una esfera colectiva, en la que hay ciertas constantes determinadas por los códigos que rigen a cada sociedad, es pertinente mencionar que colectivo no es sinónimo de universal, pues cada cultura y/o grupo social es local en su manera de apropiarse de valores y conceptos. Esto quiere decir que el erotismo de los cuadros del corpus se analizan desde estas dos esferas: con la significación personal y al mismo tiempo social (incluyendo en este sentido tanto al autor como al intérprete). Ambas categorías se apoyan y articulan en un estrecho vínculo que facilita la comprensión

No cabe duda que la obra de arte occidental contemporánea tiene como atributo la diversidad. No existe uniformidad en las representaciones, lo cual es un testimonio de la sociedad correspondiente, que tiene como principal característica estar en constante cambio y adaptaciones. Es una sociedad vertiginosa, que aglutina diversas corrientes de pensamiento y conductas, por lo que cada creación o fenómeno que surge es muy distinto. Esto se comprobó con el análisis del corpus, y también con el recorrido –en el tercer capítulo- sobre el realismo y el erotismo dentro del arte pictórico. No hay homogeneidad, y mucho menos reproducción. Son representaciones autónomas con símbolos exclusivos, que van siendo comprendidos a partir de la interpretación y la familiaridad con los horizontes que acompañan a dicha obra.

Cada pintor realiza una preconfiguración de la mirada, esto es, predispone al espectador gracias al manejo que tiene en la composición (ya sea con el aspecto formal, simbólico o narrativo). Pero, aun así, esta condición previa o intención del artista no impone dogmáticamente la visión del intérprete, simplemente es una guía heurística de lectura

que se va enriqueciendo con el bagaje y conocimiento de cada individuo que va introduciendo patrones críticos.

Se podría decir que estas obras (así como muchas otras manifestaciones visuales) son performativas, es decir, realizan una acción, no solamente la describen, sino que la representan, se pueden comparar con escenificaciones que inducen y provocan. Observar cada uno de esos lienzos conlleva un acto, el de la interpretación, en el cual se produce todo un proceso de significación y construcción simbólico-imaginaria, en el que la ausencia se hace presente ¿Qué ausencia? Nuestras experiencias y aquello que desconocíamos, en otras palabras, una obra es performativa debido a que origina una producción de conocimiento inédita que conlleva hacia otras acciones o creaciones. Recordar que una representación re-crea un mundo: “el proceso artístico es dialógico y dialéctico. No se abandona al espectador a un papel puramente pasivo. No podemos comprender una obra de arte sin, en cierto grado, repetir y reconstruir el proceso creador que le ha dado vida. Por la naturaleza de este proceso las pasiones se transforman en acciones”<sup>804</sup>. Hay una cualidad constructiva en cada obra, ordena el universo donde vivimos.

Las representaciones visuales son más que diccionarios mentales, nos revelan aspectos inéditos de la realidad. Muy relacionado con lo que hace la poesía, donde sólo a través de ella accedemos a significados profundos, que no son tangibles en la cotidianidad. Cada obra de arte permite descubrir el erotismo y otros atributos que de otra manera serían imposibles de comprender, es en la amalgama de forma y contenido donde se manifiesta lo enigmático del mundo, y hace inteligible y accesible conocimientos que parecieran herméticos e indescifrables. Son testimonios de lo inefable: “El arte nos enseña a visualizar y no simplemente a conceptualizar o utilizar las cosas. El arte nos proporciona una imagen más rica, más vívida y coloreada de la realidad y una visión más profunda en su estructura formal”<sup>805</sup>.

Haciendo una recapitulación final, las aportaciones globales de esta tesis son que concibe a la obra de arte como un proceso comunicativo, en donde hay una interacción entre todos los elementos involucrados, contemplar una obra es una experiencia activa y

---

<sup>804</sup> Ernst Cassirer (2009) Antropología filosófica. FCE. México. p. 222.

<sup>805</sup> *Ibidem*. p. 251,

productiva. La triple mimesis nos permitió observar la interpretación como un proceso complejo en el que se involucran e interrelacionan varias dimensiones, ninguna tiene más peso que otra, sino que van apoyándose continuamente. Este estudio tripartito aborda una constitución y contextualización significativa de las formas simbólicas, en donde se reúne la vida cotidiana, la estructura formal y reinterpretación. El concepto de historicidad manejado en el tercer apartado nos dejó en claro que no hay un acercamiento ingenuo hacia las representaciones, muchas veces no somos conscientes de los aprioris que nos acompañan durante la interpretación, pero es vital que tengamos en cuenta ese filtro de prejuicios que dirigen nuestra mirada.

El desarrollo de la investigación hace consciente al lector de sus procesos de interpretación cuando contempla una obra, además de la estructura que tiene esa obra en su calidad de representación visual. Más que una crítica a las obras seleccionadas, se tomaron como excusa para explicar la configuración interpretativa. Se evidenció y expuso como las obras son entramados de tradiciones y significados. Y en definitiva, este texto es una compilación teórica que tiene como eje la hermenéutica, buscando lograr una coyuntura entre el arte y la comunicación.

Es así como cerramos esta investigación, con la premisa que todos los seres humanos estamos involucrados en un diálogo continuo con el mundo, con nosotros mismos y con los demás individuos. Para facilitar el proceso, echamos mano de mediaciones como lo son las obras de arte, que son dinámicas, ofrecen un vistazo de la complejidad humana y de su realidad.

# Fuentes

---

- ALCINA Franch José (2004) *Arte y antropología*. Alianza Editorial. Madrid. 302 pp.
- AMADOR Bech Julio (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. UNAM. México. 242 pp
- AMBROSE–Harris (2006) *Color*. Parramón. Singapur. 175 pp.
- ANDREAS-SALOMÉ Lou (2003) *El erotismo*. El barquero. Barcelona. 174 pp.
- ARCAN Bernard (1993) *Antropología de la pornografía*. Nueva visión. Argentina. 267 pp.
- ARIAS Anglés Enrique (1996) *Del realismo al modernismo*. Historia Universal de la Pintura. Tomo 6. Espasa. Madrid.
- ARISTÓTELES (1979) *Poética*. Ed. Aguilar. Madrid. 160 pp.
- ARNHEIM Rudolph. (1986). *El pensamiento visual*. Paidós. Barcelona. 363 pp.
- AUMONT Jacques (1992). *La imagen*. Paidós. Buenos Aires. 336 pp.
- BAENA Guillermina y Sergio Montero (2010) *Ciencias de la comunicación*. Patria. México. 210 pp.
- BAL Mieke (2008) *Balthus. Obra y entrevista*. Polígrafa. Barcelona. 159 pp.
- BALTHUS (2002) *Memorias*. Edición de Alain Vircondelet. Traducción de Juan Vivanco. Lumen. Barcelona.
- BALTHUS, Antoinette de Watteville (2001) *Correspondance Amoureuse Avec Antoinette De Watteville, 1928-1937*. Editado por Stanislas Klossowski De Rola. Buchet-Chastel. Francia. 493 pp.
- BANFI Antonio (1967) *Filosofía del arte*. ICAIC. La Habana. 400 pp.
- BARBA Andrés y Montes Javier (2007) *La ceremonia del porno*. Anagrama. Barcelona.
- BARTHES Roland (1982) *La cámara lúcida*. Gustavo Gili. Barcelona. 207 pp.
- BARTHES Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona. 357 pp.
- BARTHES Roland (1995) *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona. 380 pp.
- BASTIDE Roger (2006) *Arte y Sociedad*. FCE. México. 255 pp.
- BATAILLE George (2005). *El erotismo*. Tusquets. México. 289 pp.
- BAUDRILLARD Jean (2001) *De la seducción*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- BAUDRILLARD Jean (2005). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI. México. 263 pp.
- BAUDRILLARD Jean (2011) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI. Madrid.
- BAYNES Ken (1976) *Arte y sociedad*. Blume. Barcelona.
- BENSE Max (1954) *Estética*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- BERGER Peter L., Luckmann Thomas (2012) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires. 233 pp.
- BERGER John (2007) *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona.
- BOURDIEU Pierre (2002) *La distinción*. Taurus. México. 597 pp.
- BOZAL Valeriano (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor. Madrid. 231 pp.
- BOZAL Valeriano (ed) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Visor. Madrid. 382 pp.
- BRUCE-MITFORD Miranda (1997) *Signos y Símbolos*. Diana. México. 128 pp.
- CALABRESE Omar (1987) *El lenguaje del arte*. Paidós. España. 279 pp.
- CALVO Serraller Francisco (2008) *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Fundación Cultural Mapfre Vida. España.
- CAMPBELL Joseph (2005) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- CARDONA Giorgio Raimondo (1994) *Los lenguajes del saber*. Gedisa. Barcelona. 430 pp.
- CASPER Bott Gian (2008) *Naturaleza muerta*. Taschen. Alemania
- CASSIRER Ernst (1975) *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. FCE. México. 215 pp.
- CASSIRER Ernst (2009) *Antropología filosófica*. FCE. México. 335 pp.
- CAZENEUVE Jean (1971) *Sociología del rito*. Amorrortu. Buenos Aires. 267 pp.
- CHATEAU Jean (1972) *Las fuentes de lo imaginario*. FCE. Madrid. 347 pp.



- CHEVALIER Jean (1986) *Diccionario de símbolos*. Herder. Barcelona. 1107 pp.
- CHRISTIAN Gabriel (1973) *La sexualidad en el siglo XX*. Editorial Posada. México. 159 pp.
- CIRLOT Juan Eduardo (1969) *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid.
- CIRLOT Juan Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. España.
- CLARK Kenneth (2002) *El desnudo*. Alianza Editorial. Madrid.
- COLLINGWOOD G. Robin (1985) *Los principios del arte*. FCE. México. 316 pp.
- COOMARASWAMY A.K. (1983) *Sobre la doctrina tradicional del arte. Ediciones de la Tradición Unánime*. Barcelona. 54 pp.
- DADOUN Roger (2006) *El erotismo*. Biblioteca Nueva. Madrid. 129 pp.
- DALLAL Alberto (1990) *El aura del cuerpo*. UNAM. México. 158 pp.
- DALLAL Alberto (1993) *La danza contra la muerte*. UNAM. Instituto de Investigaciones estéticas. México. 367 pp.
- DALLAL Alberto. *Arte, sexo y revolución tecnológica: Los dos filos de la navaja erótica y pornográfica en la actual cultura del cuerpo*, en *Miradas disidentes: Géneros y sexo en la historia del arte*. XXIX Coloquio internacional de historia del arte (2007) Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. p. 375.
- DANTO Arthur C. (2003) *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Paidós. Barcelona.
- DARDER Mireia (2014) *Nacidas para el placer*. Rigden Institut Gestalt. Barcelona. 254 pp.
- DELACAMPAGNE Christian (2004) *Balthus*. Ediciones Polígrafa. Madrid.
- DILTHEY Wilhelm (1949) *Introducción a las ciencias del espíritu*. FCE. México.
- DILTHEY Wilhelm (1978) *El mundo histórico*. FCE. México. 430 pp.
- DILTHEY Wilhelm (1978) *Psicología y teoría del conocimiento*. FCE. México. 419 pp.
- DILTHEY Wilhelm (1990) *Teoría de las concepciones del mundo*. Alianza Editorial. México. 149 pp.
- DIONISIO Mario (1972) *Introducción a la pintura*. Alianza Editorial. Madrid. 199 pp.
- DURAND Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspecto de la obra*. México. Anthropos. UAM. 366 pp.
- DURAND Gilbert (2007) *La imaginación simbólica*. Amorrortu. Buenos Aires. 147 pp.
- DUVIGNAUD Jean (1997) *El juego del juego*. FCE. México. 160 pp.
- EBONY David, et.al. (2003) *Curve, The female nude now*. Universe. China.
- ECO Umberto (2010) *La historia de la belleza*. DeBolsillo. China. 438 pp.
- Eco Umberto (2011) *Historia de la fealdad*. DeBolsillo. China.
- EISNER Elliot (1995) *Educación la visión artística*. Paidós. Barcelona.
- ELIADE Mircea (2001) *El mito del eterno retorno*. Emecé. Buenos Aires. 112 pp.
- FARGA María del Rosario (2008) *Historia del arte*. Pearson. México
- FARINA Violetta (2010) *777 obras de arte moderno que debe conocer*. Scala. China. p. 598.
- FEBBRARO Flavio (2011) *How to read erotic art*. Ludion. United Kingdom.
- FERRARIS Maurizio (2007) *Historia de la hermenéutica*. Siglo XXI. México.
- FERRER Eulalio (2007) *Los lenguajes del color*. FCE. México. 421 pp.
- FIGUEROBA Figueroba Antonio y Fernández Madrid María Teresa (1996) *Historia del arte 2*. Mc Graw Hill. España.
- FOCILLON (1983) *La vida de las formas*. Xarait. Madrid.
- FOUCAULT Michel (1981). *Esto no es una pipa*. Anagrama. Barcelona. 88 pp.
- FOUCAULT Michel (2010) *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México. 398 pp.
- FOX Weber Nicholas (1999) *Balthus: A Biography*. Knopf. New York. 650 pp.
- FRANCASTEL Pierre (1988) *La realidad figurativa*. Paidós. España.
- FREUD Lucian (1987) *The artist's eye: Lucian Freud*. The National Gallery. Londres.
- Freud Sigmund (1992) *Obras Completas. Volumen 19 (1923-25) El yo, el ello y otras obras*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- GADAMER Hans G (1998). *Estética y Hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 316 pp.
- GADAMER Hans Georg (1977). *Verdad y método*. Tomo 1. Sígueme. Salamanca. 687 pp.
- GALLEGO Julián (1971) *Pintura contemporánea*. Salvat. España.
- GEERTZ Clifford (1994) *Conocimiento Local*. Paidós. Barcelona. 297 pp.
- GEERTZ Clifford (1997) *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.

- GOMBRICH E. H. (2011) *La historia del arte*. 16 edición. Phaidon. China.
- GOMBRICH E.H. (1998). *Arte e ilusión*. Debate. Madrid.386 pp.
- GOMBRICH H. Ernst (1990) *Historia del Arte*. Alianza Editorial. Madrid. 547 pp.
- GONZÁLEZ A. Jorge -coordinador- (2007). Cultura del conocimiento *en Cibercultur@ e iniciación en la investigación*. México, CONACULTA-UNAM/CEIICH, Instituto Mexiquense de Cultura. pp. 35-91
- GONZÁLEZ Valerio María Antonia (2005). *El arte develado*. Herder. México. 120 pp.
- GOODMAN Nelson (1976) *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona. 279 pp.
- GOODMAN Nelson (1990) *Maneras de hacer mundo*. Visor. Madrid.
- GOULD Claudia (2001) *Lisa Yuskavage*. Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania. Philadelphia
- GRAHAM-DIXON Andrew, et.al. (2008) *Arte*. Dorling Kindersley. China.
- GUBERN Roman (1996) *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Anagrama. Madrid. 200 pp.
- GUBERN Román (2005) *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama. Barcelona.
- GUBERN Román (2005) *Patologías de la imagen*. Anagrama. Barcelona.
- GUILBAUT Serge (2009) *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Akal. Madrid.
- HEGEL George W.F. (1946) *De lo bello y sus formas*. Espasa-Calpe. Buenos Aires.
- HEIDEGGER Martin (1997). *Arte y poesía*. FCE. México. 148 pp.
- HOWGATE Sarah (2012) *Lucian Freud. Portraits*. Yale University Press. Italy.
- HURD Pippa (2006) *Iconos del arte erótico*. Electa. Barcelona.
- JAEGER Anne-Celine (2007) *Creadores de imágenes*. Oceano. China. 272 pp.
- JAUSS H.R. (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus. Madrid
- JAUSS H.R. (1992) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona. 95 pp.
- JENKINS Tamara (2004) *Lisa Yuskavage: Small paintings, 1993-2004*. Harry N. Abrams. Italia.
- JIMÉNEZ V. Carlos Alberto (1997) *La lúdica como experiencia cultural*. Magisterio. Bogotá. 125 pp.
- JUANES Jorge (2004) *Kandinsky/Bacon (pintura del espíritu/pintura de la carne)*. Itaca. México
- JUNG Carl Gustav (1971) *Tipos psicológicos*. Edhasa. Barcelona.
- JUNG Carl Gustav (1992) *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt. Barcelona. 334 pp.
- JUNG Carl Gustav (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Obra Completa. V. 9. Trotta. Madrid.
- KANDINSKY Vassily (1992) *De lo espiritual en el arte*. Premiá. México. 132 pp.
- KANT Emmanuel (1977) *Crítica del juicio*. Espasa Calpe. Madrid
- KANT Emmanuel (2009) *Crítica de la razón pura*. FCE. México. 734 pp.
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar (2001) *Mémoires de Balthus*. Éditions du Rocher. París.
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar (2010) *Balthus. Meditaciones de un caminante solitario de la pintura*. Entrevista con Francoise Jaunin. Traductora: Constanza Bauzá. Ed. Las Cuarenta. Buenos Aires.
- KLOSSOWSKI Pierre (2005) *Sade, mi prójimo precedido por el filósofo criminal*. Arena Libros. Madrid
- KLOSSOWSKI Stanislas (1983) *Balthus: Gemälde*. Schirmer-Mosel. Múnich.
- KOGAN Jacobo (1965) *El lenguaje del arte*. Paidos. 1965. Buenos Aires. 220 pp.
- LANGER K. Susanne (1966) *Los problemas del arte*. Infinito. Buenos Aires.
- LAYTON Robert (1991) *The anthropology of art*. 2nd Edition. Cambridge University Press. United Kingdom. 258 pp.
- LEACH Edmund (1978) *Cultura y comunicación*. Siglo XXI. España.
- LEFEBVRE Henri (1953) *Contribution a l'esthétique*. Paris. Editions sociales
- LINCE Campillo Rosa María, Amador Bech Julio. Coord. (2012) *Horizontes de interpretación. La hermenéutica y las ciencias sociales*. Tomo 1. UNAM. México. 318 pp.
- LINDEMANN Adam (2011) *Coleccionar arte contemporáneo*. Taschen. Corea
- LIPOVETSKY Gilles (2010) *La era del vacío*. Anagrama. Barcelona. 220 pp.
- LIZARARAZO Arias Diego (2007). *Semántica de las imágenes*. Siglo XXI. México.
- LO DUCA Joseph-Marie (1970) *Historia del erotismo*. Siglo XX. Buenos Aires.
- LUST Erika (2010) *La Biblia erótica de Europa*. Ilus Books. Eslovenia.
- MELGAR María Cristina, et.al. (2008) *Lo nuevo. Lucian Freud*. Lumen. Buenos Aires.
- MELOT Michel (2010) *Breve historia de la imagen*. Siruela. Madrid. 107 pp.

- MIBELBECK Renhold (2001) *La fotografía del siglo XX*. Taschen. Italia.
- NÉRET Gilles (2003) *Balthus. El rey de los gatos*. Taschen. Alemania. 96 pp.
- NIETZSCHE Friedrich (2008) *Fragmentos Póstumos*. Tecnos. Madrid.
- OGIEN Ruwen (2005) *Pensar la pornografía*. Paidós. Barcelona.
- OLEA Oscar (1979) *Estructura del arte contemporáneo*. UNAM. México.
- OSTRANDER Tobias (2006) *Lisa Yuskavage*. Conaculta. Fundación Olga y Rufino Tamayo. México.
- OVIDIO Nasón Publio (2008) *Metamorfosis*. Gredos. Madrid
- PANOFSKY Erwin (2006) *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma. Madrid.
- PAZ Octavio (2007) *La llama doble. Amor y erotismo*. Planeta. México.
- PECH Cynthia y V. Romeu (2009). *Comunicación del arte y desde el arte*. México. UACM. 171 pp.
- PEIRCE Charles Sanders (2012) *Obra filosófica reunida*. Tomo 2. Editores. Nathan Houser, Christian Kloesel. México FCE.
- PEPPIATT Michael (2006) *Francis Bacon in the 1950s*. Yale University Press. Italia.
- PIAGET Jean (1975) *La formación del símbolo en el niño*. FCE: México. 401 pp.
- PIERRAKOS John C. (2008) *Eros, amor y sexualidad*. Neo Person. Madrid.
- PLATÓN (1990). *La República. Libro X*. Espasa-Calpe. México. 303 pp.
- POTOLSKY Matthew (2006) *Mimesis*. Routledge. New York. 176 pp.
- PROUST Marcel (1949) *Lettres de Marcel roust ibesco*. Laussane. New York
- PYLE David, Pearce Emma (2002) *El libro del óleo, Guía completa para pintores*. Winsor & Newton. Inglaterra.
- RABELAIS Francois (2011) *Gargantua y Pantagruel*. El acantilado. Barcelona. 1520 pp.
- RAMÍREZ Juan Antonio (1996) *Historia del arte I. El mundo antiguo*. Alianza. Madrid. 428 pp.
- READ Herbert (1957) *Imagen e idea*. FCE. México. 245 pp.
- READ Herbert (1973) *Arte y sociedad*. 2ª edición. Península. Barcelona. 215 pp.
- READ Herbert (1973) *Educación por el arte*. Paidós. Buenos Aires. 298 pp.
- REWALD Sabine (1984) *Balthus. The Metropolitan Museum of Art*. New York. 176 pp.
- REWALD Sabine (2013) *Balthus: Cats and Girls*. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- REYES Rosalía, Cobo Fernando (1994) *Introducción al conocimiento artístico*. UAM-Xochimilco. México. 125 pp.
- RICOEUR Paul (1995). *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. México. 112 pp.
- RICOEUR Paul (1997) *Autobiografía intelectual*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- RICOEUR Paul (1999). *Historia y Narratividad*. Paidós. Barcelona. 230 pp.
- RICOEUR Paul (2000) *Tiempo y Narración I*. Siglo XXI. México. 371 pp.
- RICOEUR Paul (2001) *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad. Madrid. 434 pp.
- RICOEUR Paul (2008) *Conflicto de las interpretaciones*. FCE. Argentina.
- RODRÍGUEZ Prampolini Ida (1964) *El arte contemporáneo*. Pormaca. México.
- SÁNCHEZ Vázquez Adolfo (2003) *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. FCE. México. 292 pp.
- SASTRE Alfonso (1974) *Anatomía del realismo*. Seix Barral. Barcelona.
- SCHAPIRO Meyer (1962) *Estilo en Antropología actual*. Libros básicos. Buenos Aires. pp.7-72.
- SHANNON C.E. y WEAVER W. (1949) *The mathematical Theory of Communication*. University of Illinois. Chicago
- SMEE Sebastian (2011) *Lucian Freud*. Taschen. China.
- STEINER Reinhard (2001) *Egon Schiele*. Taschen. Alemania.
- STRAUSS Anselm (1959). *Mirrors and Masks: the search for identity*. Illinois.
- STREMMEL Kerstin (2008) *Realismo*. Taschen. Alemania.
- SUCKAER Ingrid (2011) *Erotismo de primera mano*. Ed. Praxis. México. 140 pp.
- TATARKIEWICKZ Wladyslaw (2002) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Madrid.
- THOMPSON John B. (1998). *Ideología y cultura moderna*. UAM. México. 482 pp.
- THUILLER Jacques (2008) *Teoría General de la Historia del Arte*. FCE. México. 126 pp.
- TILLEY Sue (1997) *Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon*. Sceptre/Hodder and Stoughton. UK. 308 pp.
- ULIN Robert C. (1990) *Antropología y teoría social*. Siglo XXI. México. 251 pp.

- VASILACHIS de Gialdino Irene (2006) *Estrategias de investigación Cualitativa*. Gedisa. España. 277 pp.
- Vassily Kandinsky (1979) *De lo espiritual en el arte*. Premiá editora. México. 132 pp.
- VERSCHAFFEL Bart (2004) *Á propos de Balthus*. A&S Books. Bélgica. 70 pp.
- VIRCONDELET Alain (2001) *Mémoires de Balthus*. Editions Du Rocher. Mónaco
- VITTA Maurizio (2003). *El sistema de las imágenes*. Paidós. Barcelona. 364 pp.
- WALTERS Margaret (1978) *The nude male*. Penguin Books. United Kingdom.
- WINICOTT W. Donald (1979) *Realidad y juego*. Gedisa. Buenos Aires.
- WORRINGER Wilhelm (1953) *Abstracción y naturaleza*. FCE. México
- ZAMORA Águila Fernando (2007). *Filosofía de la imagen*. UNAM. México. 365 pp.
- ZUFFI Stefano (2001) *Arte y erotismo*. Electa. Milán.
- ZUNZUNEGUI Santos (2007) *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra. Madrid. 260 pp.

## WEB

- BUI Phong en *Inconversation. Lisa Yuskavage with Phong Bui*. The Brooklyn Rail. Marzo 2009. En <http://www.brooklynrail.org/2009/03/art/in-conversation-lisa-yuskavage-with-phong-bui>. Consultado Abril 2013
- CARBAJAL Poul (2009) *Paleta Poul Carbajal de pigmentos para pintar al óleo* en [http://www.poulcarbajal.net/Paleta\\_\(c\)\\_PoulCarbajal.com.jpg](http://www.poulcarbajal.net/Paleta_(c)_PoulCarbajal.com.jpg). Consultado Octubre 2013
- CASTAÑOS Fernando. *Ciencia del discurso*. <http://www.discoursescience.info/>
- COTTER Holland. *Landscape of Eros, Through the Peephole*. 27 de Agosto de 2009. The New York Times en [www.nytimes.com/2009/08/28/arts/design/28duchamp.html?pagewanted=1](http://www.nytimes.com/2009/08/28/arts/design/28duchamp.html?pagewanted=1)
- DALLAL Alberto (2010) en [http://mispasosobresushuellas.blogspot.com/2010/12/historia-de-la-danza-alberto-dallal\\_15.html](http://mispasosobresushuellas.blogspot.com/2010/12/historia-de-la-danza-alberto-dallal_15.html). Consultado Abril 2011.
- DE LA TORRE Mónica en *The Artist's voice*. Otoño 2011, Bomb Magazine. No.117. Estados Unidos. Visto en: <http://bombsite.com/issues/117/articles/5992>. Consultado Abril 2013.
- DÍAZ Anitzel (2011) *Lucian Freud. Lo verdadero y lo palpable*. La Jornada Semanal. No. 861. 4 de Septiembre de 2011. En <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/04/sem-diaz.html>. Consultado Febrero 2014.
- DILTHEY Wilhem. La teoría de las visiones de mundo en <http://www.philosophica.info/voces/dilthey/Dilthey.html#Weltanschauung>. Philosophica: Enciclopedia filosófica on line. Consultado Abril 2011.
- DRIBEN Lelia (2001) *Balthus, el gran excéntrico*, En: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/balthus-el-gran-excentrico>. Consultado Agosto 2013.
- DUPONT Florencia (2013) *Los horrores de la carne. De la pintura de Francis Bacon al cine de David Cronenberg*. Revista de Cine //B. Agosto de 2013. En <http://www.revista.escuelacine.cl/los-horrores-de-la-carne-de-la-pintura-de-francis-bacon-al-cine-de-david-cronenberg/>. Consultado Enero 2014.
- *Estilos pictóricos* en <http://pinturayartistas.com/estilos-pictoricos> Consultado Abril 2011.
- FERNÁNDEZ Gonzalo Jorge (2011) *Pierre Klossowski. La pornografía del pensamiento*. Revista de filosofía Cuaderno de materiales. No. 23. P. 267. En <http://www.filosofia.net/materiales/pdf23/CDM17.pdf>. Consultado Noviembre 2013
- GONZÁLEZ Valerio Ma. Antonia. *La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur*. UNAM en <http://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf>.
- GONZÁLEZ Valerio María Antonia. *La hermenéutica desde la estética*. UNAM. p. 5. En <http://www.magonzalezvalerio.com/la%20hermeneutica%20desde%20la%20estetica.pdf>. Consultado Abril 2011.
- HEIDEGGER Martín (1951) *Construir, habitar, pensar*. Trad. Eustaquio Barjau. Consultado en: <http://www.artnovela.com.ar/>. Abril 2012.
- HELLER Sabine en *Purple Interview*. Purple Fashion Magazine. 2012. No.17. En <http://www.purple.fr/magazine/s-s-2012-issue-17/article/205>. Consultado Abril 2013.
- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar citado por Carlos Yusti en *Balthus, pintor de lolitas a plena luz*, <http://www.enfocarte.com/1.9/articulo.html>. Consultado Octubre 2013.

- KLOSSOWSKI de Rola Balthasar. Entrevista radiofónica, en Radiodiffusion “ *einture Fraïche*” transmitida en Mayo de 2001. Desgrabación y traducción: Cristina Rivas y Fátima Alemán. Consultado en <http://www.posdatas.com.ar/balthus.html>. Consultado Septiembre 2012.
- KLOSSOWSKI de Rola Stanislas, entrevista realizada por Ralf Krämer para Planet Interview. 27 de Octubre 2007. En <http://planet-interview.de/stanislas-klossowski-de-rola-23102007.html>. Consultado Octubre 2012.
- KLOSSOWSKI de Rola Stanislas. *Balthasar Klossowski de Rola aka Balthus & his Oil Painting Masterpieces* en <http://masterpiece-paintings-gallery.com/balthus-paintings-1.htm>. Consultado Noviembre 2013.
- LEACH Karoline. *Lewis Carroll: Material biográfico*. The Victorian Web. Junio 2008. Traducción. Adriana Osa. En <http://www.victorianweb.org/espanol/autores/carroll/bio1.html>. Consultado Enero 2014.
- LÓPEZ Torrijos Rosa (2004). *Estilo, concepto histórico y uso actual* en <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/7362/1/Estilo%20Concepto.pdf>. Universidad de Alcalá. p. 200. Consultado Abril 2011.
- MANTANI Natalia. Fotografía de producto *Physical Socks* para *Thehundreds*. 2012. En <http://grind365.com/lifestyle/women/physical-socks-by-the-hundreds/>. Consultado Marzo 2014
- MÁRQUEZ Máximo Rubén (2012) *La chambre de Balthus: erotismo, religión y melancolía*. Revista electrónica de literatura, Círculo de Poesía. Agosto 2012. En <http://circulodepoesia.com/nueva/2012/08/la-chambre-de-balthus-erotismo-religion-y-melancolia/>. Consultado Octubre 2013.
- MARTÍNEZ Layla. *El hombre que amaba a las niñas. Correspondencia y retratos de Lewis Carroll*. Revista CulturaMas. Agosto 2013. En <http://www.culturamas.es/blog/2013/08/02/el-hombre-que-amaba-a-las-ninas-correspondencia-y-retratos-de-lewis-carroll/>. Consultado Enero 2014.
- MOLINA Foix Vicente. *Las menores de Balthus*. Edición electrónica Diario El País. España. 20 de Febrero 2001. En [http://elpais.com/diario/2001/02/20/espectaculos/982623605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/02/20/espectaculos/982623605_850215.html). Consultado Octubre 2012.
- MURG Stephanie en *Always Misbehaving: Behind Painter Lisa Yuskavage's "Kinky Sfumatos"*. BlouinArtInfo Edición Internacional en línea. Septiembre 2011. En <http://www.blouinartinfo.com/news/story/38741/always-misbehaving-behind-painter-lisa-yuskavages-kinky-sfumatos>. Consultado Abril 2013.
- Proyecto filosofía en español. *Estilo en Arte* en <http://www.filosofia.org/enc/ros/estil.htm>. Consultado Abril 2011.
- PYLE David y Pearce Emma (2002) *El libro del óleo, Guía completa para pintores*. Winsor & Newton. Inglaterra
- s/a (2011) *Lucian Freud. Retrato de la sexualidad*. Revista El Cultural. Edición Electrónica. 22 de Julio de 2011. En [http://www.elcultural.es/version\\_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian\\_Freud/](http://www.elcultural.es/version_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian_Freud/). Consultado Abril 2014.
- s/a. (2008) *Técnica Cinematográfica. Star Wars y Joseph Campbell*. En <http://tecnicacinematografica.blogspot.mx/2008/09/star-wars-y-joseph-campbell-el-hroe-con.html> Consultado Abril 2012.
- s/a. *102 obras del autor: Lucian Freud*. En: <http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11264>. Consultado Agosto 2013.
- s/a. *Arquetipos en las divinidades femeninas*. Federación Pagana Internacional en México (PFI) en [http://mx.paganfederation.org/platicas/arquetipos\\_femeninos.htm](http://mx.paganfederation.org/platicas/arquetipos_femeninos.htm). Consultado Enero 2014.
- s/a. *Balthus. Biografías y vidas* en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/balthus.htm>. Consultado Agosto 2013.
- s/a. *Biografía de Lucian Freud* en: [www.publispain.com/biografias/biografias/Lucian\\_Freud.htm](http://www.publispain.com/biografias/biografias/Lucian_Freud.htm). Consultado Abril 2013.
- s/a. *Definición esfumado*. <http://arte.about.com/od/Diccionario-De-Arte/g/Esfumato.htm>. Consultado Abril 2013
- s/a. Fotografía anónima publicada en Tumblr. 2013. En <http://sexyinsocks.tumblr.com/post/51591543766>. Consultado Marzo 2014

- s/a. Fotografía de Dominique Denisse. Publicada en My teen porn pics. 2012. En <http://www.myteenpornpics.com/teen-socks/>. Consultado Marzo 2014
- s/a. Fotografía tomada durante el Festival Internacional de Danza Folklórica en la ciudad de Denizli, Turquía. Con fecha 30 de Junio de 2011. Publicada en <http://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-images-lithuanian-old-women-folklore-dancers-image20180679>. Consultado Marzo 2014.
- s/a. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/proudhon.htm> Consultado Abril 2012.
- s/a. [http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS\\_PDF/Teoria\\_de\\_la\\_%20representacion.pdf](http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/Teoria_de_la_%20representacion.pdf). Consultado Marzo 2011.
- s/a. *La obra de Lisa Yuskavage, en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo*. Revista Proceso. Edición Electrónica. 3 de Julio de 2006. En <http://www.proceso.com.mx/?p=219211>. Consultado Marzo 2014.
- s/a. *Lisa Yuskavage*. En: [http://www.arteven.com/museo\\_tamayo\\_06\\_lisa\\_yuskavage.htm](http://www.arteven.com/museo_tamayo_06_lisa_yuskavage.htm). Consultado Agosto 2013
- s/a. *Lucian Freud (1922-2011)*. British Council. En <http://visualarts.britishcouncil.org/collection/artist/5/17721>. Consultado Abril 2013
- s/a. *Mimesis. Reconsideration of an apparently obsolete concept*. En <http://dsites.net/english/mimesis.htm>. Consultado Abril 2011.
- s/a. Rembrandt, *The professional choice*, en: Línea Bellas Artes. Catálogo Talens en <http://www.pincolor.com/pdf/papelepintados/TALENS.pdf>. Consultado Octubre 2013
- SABATO Ernesto. *Influencias en el arte*. Entrevista publicada por Alicia Losada el 3 de Octubre 2008 en <http://ernestosabato.bligoo.com/content/view/290818/INFLUENCIAS-EN-EL-ARTE.html>
- SALAZAR Carito. *Mezcla de colores 3: Carta de colores*, en: <http://pintar-al-oleo.com/mezcla-de-colores-oleo-carta/>. Consultado Abril 2013.
- SÁNCHEZ (Mariana 2012) *Lisa Yuskavage, sexualidad femenina al óleo*. Cultura Colectiva. 7 de Octubre 2012 en <http://culturacolectiva.com/lisa-yuskavage-sexualidad-femenina-al-oleo/>. Consultado Marzo 2014.
- SAVINIO (2011) *Lucian Freud. El animal desnudo*, en: <http://www.aryse.org/lucian-freud-el-animal-desnudo/> Consultado Abril 2013.
- SCHAPIRO Meyer. *Estilo* en [www.freewebs.com/estebanf/.../21-%20SCHAPIRO%20Estilo.doc](http://www.freewebs.com/estebanf/.../21-%20SCHAPIRO%20Estilo.doc). p.1. Consultado Abril 2011.
- STEINER Rudolf. *La antroposofía* en <http://www.casasteiner.com.ar/antroposofia.htm>. Consultado Septiembre 2012.
- TRIAS Eugenio (1981) en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/concepto/mimesis/elpepicul/19811230elpepicul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/concepto/mimesis/elpepicul/19811230elpepicul_2/Tes). Edición electrónica *El País*. Consultado Abril 2011.
- URANGA Ángel. *L'origine Du Monde de Courbet* en [www.temakel.com/pintomundocoubert.htm](http://www.temakel.com/pintomundocoubert.htm)
- VALVERDE. Gerardo. *Diccionario de arquetipos* en <http://gerardodiario.wordpress.com/arquetipos/> Consultado Octubre 2013.
- VÁSQUEZ Rocca Adolfo. *Lucian Freud; tras los pliegues de la carne*. En: <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/LucianFreud.pdf>. Consultado Agosto 2013
- WHITEHEAD Jayson en *What kind of thing am I looking at?*. Gadfly Online. Abril 1998. En <http://www.gadflyonline.com/archive/April98/archive-yuskavage.html>. Consultado Abril 2013.
- WHITEHEAD Jayson. *What Kind Of Thing Am I Looking At?* Revista Gadfly. Edición Electrónica. 18 de Abril de 1998. En <http://www.gadflyonline.com/archive/April98/archive-yuskavage.html>. Consultado Marzo 2014.

## HEMEROGRÁFICAS

- AMADOR Bech Julio (2008) *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación* en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. FCPyS. UNAM. México. Año L. No. 203. Mayo-Agosto 2008. Pp. 13-52.

- COLINA de la José (2012) *Buñuel y la aventura surrealista/I*. Diario Milenio. Año 13. Num. 4573. Domingo 8 de Julio de 2012. p.30
- ENRIQUEZ Muñoz Francisco (2012) *El desnudo atemporal* en Bicaa'lu. Año IX. No. 21. ASECON. México. pp.34-36.
- GARCÍA Ponce Juan (2011). *De la pintura* en Algarabía. Octubre 2011. Año XI. No. 85. Pp. 26-31.
- HERNÁNDEZ Díaz María de Lourdes (2013) *El sexo en la antigüedad* en Bicaa'lu. Año XI. No.33. Febrero 2013. ASECON. México. pp.11-13.
- MOLINA Mauricio (2008) *Balthus cumple cien años*. No. 49. Revista de la Universidad de México. UNAM. México. pp. 108-109.
- NAVARRETE Bouzard Sylvia (1998) *El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano*. En *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones*. México, siglos XVI-XX. INBA-Conaculta. Museo Nacional de Arte. México
- ORTIZ- OSÉS Andrés (1996). *Visiones del mundo. Lógica simbólica*. Madrid. Revista de Filosofía 3ª época, vol. IX. No.15. Servicio Publicaciones UCM.
- ROSADO Juan Antonio (2012) *Dulzuras de eros en el jardín cultural* en Bicaa'lu. Año IX. No. 21. ASECON. México. p. 8.
- SERRANO de Haro Amparo (1992) *Meyer Schapiro: Un crítico contradictorio* en Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Hist. del Arte. Tomo V. p. 575-584.

#### **FUENTES VIVAS**

- AMADOR Bech (2011). Seminario Teorías de la Comunicación. 14 Abril 2011.
- AMADOR BECH Julio (2010). Coloquio de doctorantes en Comunicación. UNAM-FCPyS. 29 de Noviembre de 2010.
- AMADOR Bech Julio (2011) Seminario de Semiótica y Cultura. UNAM. FCPyS. 20 Octubre de 2011.
- AMADOR Bech Julio (2011). Seminario Teorías de la Comunicación. 10 Febrero 2011.
- BOTERO Fernando (2012). *Exposición Fernando Botero: una celebración*. Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. Sala Abu Ghraib.
- Curso *Fundamentos del Arte Conceptual*. Sensus, Centro de Cultura y Arte. Julio 2011
- DALLAL Alberto. Sesión de tutoría con. 17 de Febrero de 2012. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. Ciudad Universitaria.
- HAMMOND Mark en programa *Top Gear*. Cadena BBC Londres. 30 de enero 2011.
- SÁNCHEZ Naty (2011) Sesión en Curso Lo femenino en el arte. Instalaciones Fundación Sophia México. 17 de Mayo de 2011.

#### **TESIS**

- AGUILAR Campos Citlaly (2009). *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de Sexo)*. Tesis Maestría (Maestría en Comunicación). UNAM-FCPyS. 275 pp.
- GALLARDO Ocampo Andrea (2012) *Vida inmóvil. Hermenéutica de la «Naturaleza Muerta»*. Tesis Licenciatura (Licenciatura en Comunicación). UNAM-FCPyS. 122 pp.

#### **PONENCIA**

- GALLARDO Ocampo Andrea (2011) *El inconveniente de disociar la comunicación del arte*. Ponencia presentada en 1er coloquio "Horizontes de interpretación. La hermenéutica y las ciencias humanas" celebrado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM el 26 de Septiembre de 2011.