



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**“Apertura,
erotismo e imagen”**

Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta
Eduardo Oliva Mendoza



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

Director de Tesis: Víctor Monroy de la Rosa

México, D.F., 2005

M344115



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para Graciela y Carlos

Índice

Introducción.....	11
Capítulo 1.- Erotismo.....	17
1.1. - Transformación y muerte.....	20
1.2.- Falsos instantes decisivos.....	28
1.3.- El juego.....	34
1.4.- Desnudar, comunicar.....	39
1.5.- Transgresión e interdicto.....	43
Capítulo 2.- Imagen y fotografía.....	47
2.1.- El juego y lo fotográfico.....	56
2.2.- Fotografía y erotismo.....	62
Capítulo 3.- Propuesta: Apertura.....	67
3.1. Las imágenes.....	91
Conclusiones.....	95
Bibliografía.....	105
Créditos de las imágenes.....	111
Anexo:	
Obra	

La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan el sentimiento de la obscenidad. La obscenidad significa el trastorno que desarregla un estado de los cuerpos conforme a la posesión de sí, a la posesión de la individualidad duradera y afirmada.

Georges Bataille

INTRODUCCIÓN

El erotismo y la imagen nos abren nuevos caminos de comunicación a partir del transgredir que es el rompimiento de límites, como el desnudar. Esta idea es el detonante de toda la investigación que a continuación se presenta, que inicio, con la realización de imágenes fotográficas de frutos, para intentar más que sólo describir al modelo. Las tomas de los frutos, manipulados en diferentes sentidos, mostraron características que dejan entrever analogías con cuerpos. De esta premisa surge la investigación del problema, cómo hacer que la imagen fuera menos descriptiva, más metafórica.

El inicio del trabajo es la formación de imágenes. El fin, las imágenes fotográficas. Para esto consulté autores, revisé el tema del erotismo y realicé un trabajo técnico, necesario en el trabajo de las imágenes. En este proceso que hemos dado por concluido, el hilo conductor siempre fue la obra de Bataille, sus escritos que narran sus preocupaciones por la vida, por la felicidad, por la muerte misma. Bataille aborda estos problemas desde el ámbito del erotismo tanto en ensayos como en sus novelas que fueron lo que atrajo mi atención sobre el tema; en especial "*La Historia del Ojo*", obra que sigue siendo punto de referencia y de reinterpretación para futuros trabajos.

En lo que respecta a la revisión de imágenes sobre arte erótico, esto podría llevarnos a las imágenes de la caverna de Lascaux o situarnos en las páginas de la Internet. Siempre ha existido y existirá la representación erótica. La problemática comienza en Lascaux. ¿Por qué estas imágenes se encuentran en un sitio de tan difícil acceso? Pregunta que no difiere radicalmente de esta otra: ¿por qué para la religión la vida sexual debe ser solamente para la reproducción? Recordemos que Dionisios, el dios de la fiesta y de la sexualidad, era considerado parte esencial para la vida de los antepasados greco latinos, el erotismo era parte de la vida común, parte de los motivos a los cuales habría que festejar. Deberíamos preguntarnos en qué momento cambió el sentido y tuvimos que alejarlo de nuestra vida cotidiana y esconderlo. A fin de cuentas nos preguntamos, ¿en qué momento el sexo fue prohibido, en qué momento lo aceptamos como distante de nuestra cotidianidad? La respuesta está en la utilidad, en la finalidad, en el momento en que las sociedades se convierten y convierten a sus ciudadanos en entes productores y abandonan todo satisfactor. Las sociedades necesitan trabajadores, y una manera de conseguirlos es bloqueando en ellos todas las satisfacciones ó dándoles a cuentagotas los momentos necesarios; para así seguir produciendo, convirtiéndonos en partes de un sistema.¹ De esta forma, la finalidad de nuestras vidas socialmente sólo es la de producir, el erotismo es un fin banal, que no aporta al sistema, por lo tanto lo más conveniente es desecharlo. Sin embargo, al no ser posible, se instaura en otros tiempos. El tiempo de la fiesta, por ejemplo, es una salida del tiempo del trabajo, es el momento permisible.

En el capítulo primero me hago e intento responderme todas estas preguntas, revisando, de la mano de Bataille, los conceptos sobre erotismo, su importancia

¹ Ver a, Marcuse, Herbert. *Eros y Civilización*, tr. Juan García Ponce, Barcelona, Edit, Ariel, 2002, p 25

en la vida y su relación con la aceptación de la muerte. Asimismo, como hace el mismo Bataille, la explicación a mis preguntas incluye el cuestionarme sobre las preocupaciones de la representación erótica en el arte; la cual es una necesidad de conocimiento interior y de respuestas, por esto es que vemos representaciones eróticas en todas las épocas del arte. Asimismo, una de las bellas sorpresas a que el trabajo me llevó, fue a observar la relación que se establece entre el erotismo y la muerte y entre el erotismo y la imagen.

El segundo capítulo está destinado a la imagen fotográfica, a su aceptación como medio de expresión más que documentación, a evaluar sus características formales y sus posibilidades de jugar con el erotismo. Es un capítulo que a partir de varios autores nos permite reflexionar sobre el ámbito de la fotografía, su papel en la historia y sus posibilidades como medio de expresión plástica; también hago énfasis en las posibilidades de creación y en las posibilidades discursivas. La fotografía es un medio más de construcción de imágenes y en este capítulo planteamos cuáles son algunas de las maneras de construcción de imágenes en dicho espacio y las posibilidades de discurso que la alejan del medio publicitario o del simple archivo. Al final del capítulo intento mostrar cuáles son las posibilidades, para mí, de comunicación entre la técnica y el tema elegidos. Asimismo de entrever en el medio la posibilidad del juego y del encuentro entre la fotografía como medio de reproducción y de muerte.

En el último capítulo, concluimos que el erotismo fue el medio para llegar a las imágenes fotográficas. Así, el proceso de creación siempre deja aprendizajes y abre nuevos caminos por los que transitar.

El erotismo cambia, también, la obra de uno, y su reflexión sobre lo que está por delante.

Así, lo que a continuación se presenta es parte de un proceso, de su revisión y acumulación de conocimiento. Las imágenes representan mis ideas y la manera en que me fue necesario expresarlas, las cuales no dejan de ser una idea personal. El trabajo, a fin de cuentas, se centra en la imagen. Lo demás es una reflexión, a partir de la premisa de que en cuanto alguien posa sus ojos en la imagen, ella se convierte en la receptora de esta mirada, y no es sino hasta que esto sucede que ella existe, por consiguiente que puede interactuar y dar toda la información que contiene.

La importancia del trabajo es la elaboración de un proceso creativo, en descubrir que el proceso está influido por diversos motivos y casualidades. Lo rescatable de una investigación de este tipo es la confirmación de conocimiento que uno mismo realiza y la seguridad de que uno gana en su mismo proceso de elaboración de imágenes. Finalmente, la preocupación que despierta la investigación debiera cuestionar las imágenes, su elaboración y finalmente la aceptación crítica tanto del proceso como de los resultados, siendo esta investigación, solamente un eslabón más en el camino por delante.

Capítulo 1
EROTISMO

"Puede decirse que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte", ha señalado Georges Bataille.² Tomemos como inicio esta definición, la cual, como el mismo reconoce, se acerca lo más posible al erotismo, sin ser lo erótico por completo.

Desde mi punto de vista, la formula de Bataille es una aproximación certera, que pone de manifiesto los aspectos que el involucra. Nos referimos a una actividad que en sus más básicos elementos encontramos el nacimiento (la vida) y la muerte; propiamente, la sexualidad es el acto por el cual se da la vida a un nuevo ser. Los seres existen para suplantar o continuar. Así, de antemano, la muerte queda implícita, pero, en el acto sexual, la muerte es a fin de cuentas la finalidad, el destruir, el dominar.

Para acercarnos a la definición de erotismo tendríamos que tomar en cuenta la diferencia entre la actividad sexual simple, propia de los seres sexuados, animales y seres humanos, y la actividad erótica propia de los hombres, la cual implica una búsqueda independiente de la finalidad de la procreación.

Reflexionando un poco sobre la actividad erótica, encontramos lo siguiente: es una actividad consciente³, no por eso es una actividad razonada, es consciente en cuanto mantiene una distancia con la actividad sexual animal (instintiva), en la que sólo importa la reproducción. Los hombres pueden

² Bataille, Georges, *El erotismo*, tr. Antoni Vicens, México, Tusquets, 1997, p. 23

³ "Debemos evaluar lo que perdemos a causa de la conciencia, pero también debemos, desde el principio, advertir que conforme a esta humanidad en la que estamos encerrados, la lucidez de la conciencia significa el enfriamiento de la pasión." Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, tr. David Fernández, España, Tusquets, 2000, p. 207.

también mantener actividad sexual sin ser ésta erótica. El siguiente texto de Bataille ejemplifica cómo se han hecho cada vez más frías las relaciones con nuestro entorno, incluidos nuestros semejantes:

A muchos el universo les parece honrado; las gentes honestas tienen los ojos castrados. Por eso temen la obscenidad. No sienten ninguna angustia cuando oyen el grito del gallo, ni cuando se pasean bajo un cielo estrellado. Cuando se entregan "a los placeres de la carne", lo hacen a condición de que sean insípidos.⁴

1.1 Transformación y muerte

La diferencia de la actividad sexual y erótica radica en la elaboración y la búsqueda. La actividad erótica busca el placer sin la búsqueda de la procreación.

La actividad erótica es consciente desde el momento en que aceptamos que es el medio para reproducirnos y, al mismo tiempo, evitamos la finalidad del mismo en la búsqueda simplemente de ese momento que nos avienta a un abismo sin control. En esos instantes de descontrol, no razonamos, somos parte del impulso que nos lleva a desgarrarnos en una lucha contra la muerte de nosotros mismos, momento que Bataille denomina como "la pequeña muerte."



Imagen 01 Dalí, "El fenómeno del éxtasis"

⁴Bataille, Georges, *La historia del ojo*. Margo Glantz, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 72.

La imagen de Dalí, "El Fenómeno del Éxtasis", ejemplifica claramente esta definición de Bataille, dejándonos ver el preciso instante de descontrol. Imagen

01

El instante en el cual al único ser que cuestionamos realmente es a nosotros mismos, debido a que el acto del que se participa tiene como finalidad la muerte de los participantes como individuos. Aunque sea por breves instantes, desaparecen los dos para convertirse en uno, poniendo en entredicho su individualidad, a cambio de la formación efímera de un ser formado de ambos. Utilizamos la siguiente imagen de Francis Bacon, -su cuadro titulado "Dos Figuras"-, donde nos muestra esta unión de dos seres, la pérdida de los límites entre ellos. Imagen 02



Imagen 02 Francis Bacon,
"Two Figures"

El instante de unión vincula al erotismo, a la muerte y a la reproducción, por un acto violento, por un acto ritual. Es un momento en el cual hay un suceso que rompe con el orden establecido y violenta al sujeto, ya sea el espacio cumbre de la exaltación sexual o el término o comienzo de la vida, pero ambos nos llevan a un remolino de sensaciones incontrolables, las más normales son la risa, el llanto o el abrazo. Pero finalmente estas reacciones sólo son muestras del descontrol a partir del acto violento y el intento de recomposición de las reglas naturales.

En las siguientes imágenes se ejemplifica el último suspiro.

Imagen 03

Imagen 04



Imagen 03- Las lágrimas de Eros, Rosso



Imagen 04- Muerte de Sardanápalo, Delacroix

No obstante lo dicho, el erotismo es un acto de vida que pone de manifiesto el movimiento que conforman reproducción y muerte.

*La vida no cesa de engendrar, pero para aniquilar lo que engendra.*⁵

*La vida es muerte y la muerte, siendo destrucción total y padecimiento infinito, es vida.*⁶

⁵Bataille, Georges, *El erotismo*, p122

⁶Oliva Mendoza, Carlos, "La crueldad de la representación del mundo", en *La Jornada Semanal*, # 436, 13 julio 2003, p.14.

El erotismo necesita de esta dualidad, y de muchas otras que mantienen el mismo y contradictorio enfrentamiento, como son el interdicto y la transgresión, el vestido y el desnudo, que de antemano no son sino la substitución de esto que hemos planteado. El acto de reproducción no deja de ser un acto de búsqueda de la vida en todos los seres vivos, desde los animales y las plantas que lo llevan a cabo de manera instintiva, "en los animales es donde la seducción adquiere la forma más pura, en el sentido de que en ellos el alarde aparece como grabado en el instinto, como inmediatez en comportamientos reflejos y adornos naturales",⁷ hasta el ser humano que sabe de antemano las consecuencias de sus acciones.

El erotismo se da independientemente de la reproducción, pero el erotismo no puede ser desligado de ésta. Da la vida a un nuevo ser: "El acontecer erótico representa, incluso, la cima de la vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan".⁸

En las primeras prácticas sexuales, lo que menos debió de importar era la reproducción, ya que no se tenía conciencia de que tal acto tenía como finalidad la procreación. Los primeros seres experimentaban una sexualidad en la que sólo importaría el placer que se desprende, sin frenos. Frenos que aparecen en el momento en que el acto sexual implica la creación de un nuevo ser y por

⁷ Baudrillard, Jean, *De la seducción*, trad. Elena Benarroch, Planeta, España, 1993, p. 86

⁸ Bataille, Georges, *El erotismo*, p. 52

consiguiente las obligaciones que éste trae consigo. La sexualidad se convierte en una herramienta utilitaria.

Esto que hacemos, Santo Señor,

No es por vicio, ni por fornicio,

Sino por hacer un hijo

En tu santo servicio.⁹

Entonces: el erotismo es, en un principio, aquello por lo cual se da la vida; es instintivo, pero a pesar de esto, el erotismo se da cuando lo que menos importa es la procreación, es simplemente la búsqueda del placer. No lo podemos desligar de esta consecuencia: de el erotismo se desprende la procreación, pero esta consecuencia es consciente y, por lo tanto, evitable. En este margen, es que el erotismo se revela.

“Lo sexualidad implica la muerte no sólo porque los recién llegados prolongan y sustituyen a los desaparecidos, sino además porque la sexualidad pone en juego la vida del ser que se reproduce. Reproducirse es desaparecer y los seres asexuados más simples desaparecen al reproducirse, dice Emily Brontë”.¹⁰

⁹ “El hecho de la institución de la Sábana Santa (de la élite porfiriana), la manta que, salvo el agujero en la parte correspondiente al sexo femenino, cubre a la mujer por entero ahorrándole al marido la contemplación de su desnudez. A dúo, la pareja entona: Esto que hacemos, Santo Señor, No es por vicio, ni por fornicio, sino por hacer un hijo En tu santo servicio.

“La Sábana Santa, si bien práctica restringida, no es asunto anecdótico; es la comprobación del vigor de las formas sociales, que se extienden hasta negar la intimidad en las clases respetables que integran la nación visible”. Monsiváis, Carlos, “Prólogo”, en Vargas, Ava, *La Casa de Citas*, México, Grijalbo, 1991, p. 86

¹⁰ En Bataille, Georges, *La Literatura y el mal*, tr. Lourdes Munarriz, España, Taurus, 1971, p. 33.

La reproducción de los seres asexuados se da por la separación de un ser en dos, hay un momento de continuidad, pero los dos seres que surgen son independientes de aquél que los formó, el cual termina su ciclo de vida en ese preciso instante. En los seres sexuados, la muerte no se da en el instante de la actividad sexual, se da como muerte de un ser individual para pasar a la continuidad. La muerte de éste sucede en él, es una muerte vinculada a la exaltación de los sentidos, con otro ser que pasa por un breve periodo a formar parte de uno mismo, después, vuelven a ser dos seres individuales,



Imagen 05- Constantin Brancusi



Imagen 06- El Beso, Rodin

falleciendo la construcción que ya se había logrado. La muerte se da en el instante en que la separación del ser constituido por ambos es irremediable. La representación del Beso de Brancusi y Rodin, nos muestran esta unión y construcción a la que nos referimos. Imágenes, 05 y 06

De todos modos la efusión sexual es la negación del aislamiento del Yo, que sólo conoce la pérdida de los sentidos excediéndose, trascendiéndose en el abrazo, en donde se pierde la soledad del ser.¹¹

¹¹ Ibidem.

Bataille maneja como hilo conductor la continuidad. Somos seres discontinuos, nacemos, morimos y vivimos solos, como unidades independientes, pero tendemos a la continuidad, la cual se da al interactuar con otro ser y esto nos lleva a buscar la continuidad de nuestro ser en otro y, por medio de otro, en el momento en que nos encontramos fundidos con el otro ser, somos uno solo, estamos terminando con nuestra individualidad y, por lo tanto, nuestra discontinuidad. Sin embargo, es por un periodo muy corto, ya que al separarnos una vez más desaparece aquél ser que habíamos creado para ser dos, nuevamente, independientes. La muerte de este ser es la que se da en el instante supremo del erotismo.

El mejor ejemplo de este suceso es la novela de Sade, quien "define el asesinato como la cumbre de la excitación erótica".¹² En su obra, la esencia se encuentra en la destrucción de los personajes, juega, en la orilla de la muerte, con la exaltación de los sentidos a partir del sufrimiento de los implicados, el producir o producirse dolor; no sólo la víctima, sino también el victimario necesita de este trato para alcanzar su clímax, llegando a terminar en ocasiones con la vida de uno o varios de los participantes.¹³ Imagen 07



Imagen 07- Dibujo de André Masson, para Justine, de Sade.

¹² Bataille, Georges, *El erotismo*, p. 22.

¹³ "Los buenos escritores como Sade, llenaban el corazón y la mente de los lectores de miedo y horror, por que la vida era eso, miedo y horror." Fonseca, Rubem, *Del fondo del mundo prostituto, solo amores guarde para mi Puro*, México, Cal y Arena, 1999, p. 133.

Lo que deja claro Sade, es la inexistencia de límites.¹⁴ Regresemos al planteamiento de Bataille, y vemos que esta muerte, sin ser física, puede llevar a la destrucción del pensamiento del ser. Lo que está claro en los dos autores es que en el erotismo existe la desaparición de los participantes, o la transformación de ambos, (aunque el erotismo que nos presenta Sade preserva siempre la individualidad de uno de los seres). En la representación de Sade, los límites de sus personajes cada vez son menos, cada página implica un límite transgredido¹⁵ y la decisión de los personajes por alcanzar otro límite, más lejano. Así, hay una transformación del personaje en cada línea, de no ser así no habría novela.

¹⁴ “El placer de los sentidos depende siempre de la imaginación y está regulado por ella, no hay por qué extrañarse de las múltiples variaciones que ella puede sugerir para obtenerlo ni de la infinita cantidad de gustos y pasiones distintos que producirían sus diferentes desviaciones... Ésas, inclinaciones, aunque lujuriosas, no tienen por qué llamar más la atención que las que se dan en otros campos más simples, porque no hay ninguna razón para encontrar menos extraordinario un capricho en la comida que un capricho en la cama, y en ninguno de los dos terrenos nos debe resultar más asombroso adorar algo que la mayoría de los mortales considera desagradable que sentir una atracción por lo que todo el mundo tiene por bueno... la unanimidad sólo prueba el acuerdo de los que hablan, pero no dice nada a favor de la cosa preferida.” Sade, Marqués de, *Justina*, tr. Isabel Brouard, Madrid, Ed. Cátedra, Letras Universales, 1997, p. 217.

¹⁵ “‘No son’, decía Jules Jain (*Revue de Paris* 1834) de las obras de Sade, ‘más que cadáveres sangrientos, niños arrancados de los brazos de sus madres, jovencitas degolladas al final de una orgía, copas llenas de sangre y de vino, torturas inauditas. Se ponen calderas al fuego, se levantan potros, se rompen cráneos, se despoja a hombres de su piel humeante, se grita, se reniega, se blasfema, se arranca el corazón del pecho, y eso en cada página en cada línea, siempre’”. Bataille, Georges, *El erotismo*, p. 246.

1.2 Falsos instantes decisivos.

El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite.

Bataille

El arte (verdadero) y el conocimiento (verdadero) consisten en la superación de la situación límite de su nacimiento.

Víctor Stoichita

“El goce también es reversible, es decir, que puede tener una intensidad superior en su ausencia o su negación. Por lo mismo, cuando el fin sexual vuelve a ser aleatorio, surge algo que puede llamarse seducción o placer. O más todavía, el goce puede no ser más que el pretexto de otro juego más apasionante, más pasional –así era en *El imperio de los sentidos*,¹⁶ donde lo que estaba en juego, por medio del goce, era sobre todo ir hasta el final y más allá del goce, un desafío que gana a la operación pura del deseo, porque su lógica es mucho más vertiginosa, porque es una pasión y no sólo una pulsión”.¹⁷

El goce es parte importante del erotismo, ya que en muchos de los casos la búsqueda final es el placer que del acto sexual se desprende. Pero es un placer finito, que deja de lado la parte más importante en el erotismo y nos regresa a la cuestión instintiva. El placer por el placer, sin más búsqueda que la satisfacción momentánea, “la pequeña muerte”, no es el fin del erotismo, es sólo parte de su camino. Véase el siguiente texto de Rubem Fonseca:

¹⁶ Oshima, Nagisa, *El imperio de los sentidos*, película, Japón, Argos films- Osima Productions, 1975

¹⁷ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 24

“Un día en la vida de dos pactantes”

Llegamos a la puerta del cine y ella preguntó si yo quería realmente quedarme en el cine tres horas y cuarenta minutos viendo una película sobre mafiosos. Ella había tenido uno o dos novios que sólo cogían cuando no tenían otra cosa que hacer.

¿Por qué coger hoy por la tarde si podían coger por la noche?

¿Por qué coger por la noche si podían coger por la mañana?

¿Y por qué coger el día siguiente si podían coger el sábado?

¿Y por qué coger el sábado si podían coger la próxima semana?

¿El día festivo o el día de el cumpleaños de él o de ella?

Pero ella sabía que conmigo con nosotros, pues en realidad no era sólo yo quien hacía que todo fuera diferente— era otra cosa.

Y caminamos de prisa bajo el sol pues no queríamos perder tiempo, teníamos que regresar después a nuestras prisiones y esperar el nuevo encuentro, y fuimos al primer lugar más cercano, un apartamento sin ningún mueble, y nos quedamos atorados ahí dentro, la mayor parte del tiempo yo encima de ella con la rodillas apoyadas en el suelo, y me quedé con las rodillas laceradas, y con el palo desollado, y ella con la carne ardiendo, y uno de mis dientes delanteros se rompió y uno de sus dientes delanteros se rompió, y marcas rojas aparecieron al lado de antiguas manchas moradas y nuestras ojeras se volvieron aún más oscuras, pero no me quejé ni ella se quejó. Era un pacto de incendio, contra este espacio de rutina gris entre el nacimiento y la muerte al que llaman vida.¹⁸

¹⁸Fonseca, Rubem, *La Cofradía de los Espada*, tr. Rodolfo Mata y Regina Crespo, México, Cal y Arena, 2000, p. 128.

Si nos quedáramos en el acto sexual como finalidad del erotismo, estaríamos rayando en la pornografía, que tiene como único fin el mostrar el acto sexual; la diferencia entre ésta y el erotismo radica en su finalidad. El erotismo apenas está abriéndose paso en el acto sexual y deja entrever otras posibilidades, las cuales no existen en la representación pornográfica.

La pornografía convierte en objeto al deseo, lo lleva a la explotación del mismo, pero solamente de un instante, el acto sexual. La pornografía termina en sí misma, en el goce ilusorio, ya sea el goce masculino, dependiente de la erectibilidad, o del goce femenino, el que incluye el goce de ella; pero sobre todo, su objetivo es llevar el espectáculo pornográfico de ella a todos los espectadores, a la exhibición de ella frente a todos. Es a fin de cuentas un acto violento, contra nosotros mismos, aquello que deseamos, se convierte en un deseo y goce colectivo.

Las bases de la pornografía se encuentran en la fotografía y el cine, o el video, ya que está es dependiente de la hiperrealidad, donde no se nos ofrece una representación, sino una realidad, que nos coloca dentro del suceso. A fin de cuentas un hecho ilusorio que concluye en él mismo, en la representación del sexo en cuanto a su carácter genital, en su accionar frenético que inhibe cualquier otra función, en el cual estorban la totalidad de los cuerpos, los rostros, a menos que sean para objetuar o invitar al espectador a entrar, a estar presente en el funcionar de los aparatos.¹⁹

¹⁹“la obscenidad quema y consume su objeto. Visto de cerca se ve lo que no se había visto nunca –su sexo, usted no lo había visto nunca funcionar tan de cerca, ni tampoco en general, afortunadamente para usted. Todo eso es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad. Y eso es lo fascinante, el exceso de realidad, la hiperrealidad de la cosa. El único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real...”, Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 33.

"*El porno* pone fin, mediante el sexo, a cualquier seducción, pero al mismo tiempo pone fin al sexo mediante la acumulación de signos del sexo. Parodia triunfal y agonía simulada: ahí está su ambigüedad. En este sentido *el porno* es verdadero: es el resultado de un sistema de disuasión sexual por alucinación, de disuasión de lo real por hiperrealidad, de disuasión del cuerpo por su materialización forzosa".²⁰

La pornografía nos ha llevado a olvidarnos de los rituales amorosos, seductores, a cambio de una urgencia del deseo, de una pérdida de encantos... a la búsqueda de una mercancía más. Nos enfrentamos en ella a la abolición de la seducción. Así, el mundo circundante termina con su encantamiento, llevando todos los procesos humanos a una finalidad, a un conocimiento pleno de los resultados de nuestras tareas. Nuestro porvenir está escrito y, por lo tanto, está finiquitado el misterio, el azar, nuestro porvenir. La realidad retira los velos y por consecuencia los encantos.

Por el contrario, el erotismo no comienza ni termina, es una sucesión de actos que desencadenan la voluptuosidad:

"*La seducción al ser un proceso con carácter de sacrificio, acaba con el asesinato (la desfloración)*".²¹

De antemano entendemos que el acto sexual es desencadenante de violencia, nos enfrentamos en él a la destrucción de nosotros mismos. Así, encontramos que en la relación entre reproducción y muerte está la idea de la supresión de

²⁰ Ibid, p. 39

²¹ Ibid, p. 97

los límites. El límite máximo del ser humano es la muerte, esto es algo que no se puede superar. Somos seres finitos y la "pequeña muerte", como Bataille señala, o las extensas páginas de Sade que recorren este sendero, implican el tratar de acercarse al límite de la finitud a través de la sexualidad, de llegar a este límite en el cual uno desfallece. Los personajes de Sade encuentran en este hecho su mayor acercamiento con el límite que en vida no podrán trastocar. Una vez transgredidos todos los demás límites que se han puesto, intentan aquel que los llevará a sentir la muerte. La "pequeña muerte en Bataille", (este desfallecimiento, que iguala a la sensación de la muerte), tiene que ver con los excesos, con burlarse de la muerte, porque se ha salido librado de ella, y al mismo tiempo se ha acercado uno tanto que se ha gozado, en el umbral mismo del límite. El transgredir lo prohibido es llegar a ese límite maligno, que desde antes nos seducía.

El erotismo no concluye con el acto sexual y la búsqueda final del mismo. Está lejos de estos momentos. La finalidad del erotismo radica en la libertad que de él se desprende, libertad implícita que no se llevaría a cabo de no existir la transgresión, por lo tanto la finalidad del erotismo esta en el rompimiento del límite.

Así es, por ejemplo, la interpretación de Baudrillard donde tal rompimiento es femenino: "Las lógicas seductoras y agónicas, lógicas rituales, son más fuertes que el sexo. Igual que el poder, *el sexo nunca es la clave de la historia*. Así en *El Imperio de los Sentidos*, película cuyo contenido es de cabo a rabo el acto sexual, el goce, con su obstinación, es atrapado por una lógica de otro orden. Sexualmente hablando la película es ininteligible, pues el goce por supuesto

lleva a todo salvo a la muerte. Ahora bien, la locura se apodera de la pareja (es una locura sólo para nosotros, en realidad es una lógica rigurosa) y la lleva a extremos en que el sentido ya no existe, en que el ejercicio de los sentidos ya no tiene nada de sensual. Es la lógica del desafío, cuyo impulso nace de una competencia paroxística de la pareja. Más exactamente, la peripezia esencial consiste en el tránsito de una lógica del placer, que es la del comienzo, en la que el hombre lleva la iniciativa, a una lógica del desafío y de la muerte, que corre a cargo de la mujer – que se hace dueña del juego, mientras al principio no era más que objeto del sexo. El vuelco del valor/sexo hacia una lógica seductora y agónica se efectúa a través de lo femenino”.²²

²²Ibid, p. 47.

1.3 El juego

“Al fin y al cabo, no es el trabajo, si no el juego, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el echo de que el trabajo se convirtiera, en aquellas autenticas obras de arte, en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad”.

Georges Bataille.²³

La siguiente es una exposición de Roger Caillois sobre la transgresión. “En algunas poblaciones, el tiempo humano está repartido en tiempo profano y tiempo sagrado, siendo el tiempo profano el tiempo ordinario, el del trabajo y el del respeto de los interdictos; el tiempo sagrado es el de la fiesta, esencialmente el de la transgresión de los interdictos. En el plano del erotismo, la fiesta es a menudo el tiempo de la licencia sexual”.²⁴

Imagen: 08



Imagen: 08 Triunfo de Priapo

²³Bataille Georges, *Las lágrimas de Eros*, p. 65

²⁴Bataille, Georges, *El erotismo*, p. 353.

De antemano tenemos claro que los seres humanos dejamos de lado nuestra animalidad, nuestras reacciones instintivas, debido al trabajo; el trabajo le dio al hombre las características para ser lo que ahora conocemos, y no sólo el trabajo, sino la posibilidad de transformar la materia, de hacerla funcionar de acuerdo a sus intereses y para la finalidad que le era requerida. En sí, el trabajo, fue lo que dio al hombre el conocimiento y la razón. Pero el trabajo solamente tiene una finalidad, y el hombre desplazó los placeres cotidianos por conseguir el objetivo del trabajo. El trabajo estableció el sosiego de las pasiones, se instauró como regulador colectivo, que elimina la violencia de los excesos. Así, el trabajo es en esencia el tiempo de los interdictos, sin los cuales no se obtendrían las ganancias del mismo.

Entonces ¿a que espacio se relegaron los placeres? A las fiestas y al juego.

“Dice Freud: la función del arte es ayudarnos a encontrar nuestro camino hacia las fuentes de placer que se han hecho inaccesibles por la capitulación al principio de realidad que llamamos educación o madurez, en otras palabras en recuperar la risa perdida de la infancia”.²⁵

El hombre tuvo que crear estos tiempos de permisibilidad. En la fiesta y el juego, existen otras restricciones, no operan las leyes cotidianas, son el espacio de la seducción, de la transgresión. De ahí la idea del reto, de desafíos entre los seres, el juego de la seducción.²⁶ Imagen 09



Imagen 09-Jan Saudek, Victory on the Sea

²⁵Worman, Brown, *Eros y Tanatos*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1967, p. 77.

²⁶“Siempre se trata de la muerte y del rapto mental del otro, de hechizarlo y de hechizar su fuerza. Siempre es la historia de un asesinato, o mejor, de una inmolación estética y sacrificial”. Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 98.

La seducción, lejos de ser un proceso estructural, se basa en hechos de otra índole, en aquellos detalles que fascinan al otro, y a uno mismo. En la seducción lo que se busca es hacer que el otro entre en el juego, el cual sólo tiene una finalidad, el jugar, el hacer desear. El juego no tiene reglas, no tiene las normas establecidas en nuestro entorno, se basa en hechos inteligibles, en pequeños mensajes, detalles, señas. Como todo juego hace partícipes a los involucrados, pero sus objetivos son instantáneos, dependen de la respuesta automática. Seducir es hacer jugar, es involucrar al otro. Esta imagen de Saudek involucra en el juego y en los roles a los dos participantes.



Imagen 10: Jan Saudek, Late late night show, 1987

Para jugar, es necesario desaparecer, y convertirse en el deseo del otro, es necesario reinventarse, transformarse en aquello que nuestro contrincante ha prefabricado, pero para hacer esto es necesario seducirse uno mismo, es necesaria la transformación personal en deseo de uno mismo. La finalidad de esta etapa del juego es dejarse inmolar. Ser seducido implica sacrificarse, manteniéndose inmune a la muerte, ya que ésta implica el resurgir; como en el erotismo, el acto sexual sólo es un paso más. Después del sacrificio, nace otro ser, que buscará no ser seducido. Como se menciona en la película *El último tango en París*, "Se acabó y entonces empieza de nuevo. Una vez que han abandonado el espacio que limitaba sus encuentros, comienzan contando otra parte de sus vidas, que habría abierto nuevos espacios para su relación".²⁷

²⁷Bertolucci, Bernardo, *El último tango en París*, película, Italia/Francia, Alberto Grimaldi Productions, 1972.

Después de la consumación elemental del acto sexual hay que transformar la regla, cambiar el límite. El juego es un devenir de violencia entre los dos seres, en donde es indispensable que haya respuesta. El sacrificado debe optar por el cambio de roles, de otra manera el juego habrá terminado y, de ser así, se habría perdido de antemano. El jugar nos permite salir de las normas, nos permite transgredir todas las leyes, aun a costa nuestra. Y como los rituales,²⁸ debe de concluir con uno de los seres. El sacrificio es el regalo para los dioses, el ser seducido implica el inmolarse, manteniéndose puro, ya que el sacrificio implica el resurgimiento. Como en el erotismo, en el juego y la seducción, la consumación del acto elemental sólo es el camino para ir en busca del siguiente eslabón, hay que transformar la regla, hay que cambiar el límite. Lo que realmente estuvo en juego fue la muerte, después de este acto violento, viene la recomposición. La recomposición de las reglas en busca de otro límite.

Estos espacios de transgresión también significaron, para el hombre, la cúspide de su evolución. El trabajo había dado otras características al hombre, pero la aparición de pinturas en las cavernas, pinturas que no parecen tener más sentido que el de asegurar la cacería, otro ritual,²⁹ con el que alejaban al humano de sus labores y, por otro lado, aseguraban el éxito. La representación

²⁸ “Hacer un rito, una ceremonia, ataviar, enmascarar, mutilar, dibujar, torturar – para seducir: seducir a los dioses, seducir a los espíritus, seducir a los muertos. El cuerpo es el primer gran soporte de esta gigantesca empresa de seducción. Toma un carácter estético y decorativo sólo para nosotros”. Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 88.

²⁹ “En la ceremonia ritual la experiencia del trance resulta indispensable para la constitución de la experiencia festiva. Si este traslado no tiene lugar, si el paso del comportamiento ordinario al extraordinario no se da mediante una sustitución de lo real por lo imaginario, esta experiencia no alcanza a completarse. “El vehículo por excelencia de este tipo peculiar de ruptura de la rutina es la ceremonia ritual, sea ésta la ceremonia festivo-privada del erotismo o la ceremonia festivo-pública de la religiosidad, de la convocatoria por lo divino”. Echeverría Bolívar, *Definición de la cultura*, México, Ed. Itaca, 2001, p. 204.

del éxito en la caza alejaba al ser de la finalidad, pero lo regresaba al deseo, a la seducción ritual del fin. No cabe duda que estas representaciones dieron inició a la aparición de la obra de arte.³⁰ Como escribió Walter Benjamin, "El aura, el valor único, incomparable, de la obra de arte auténtica, tiene su fundamento en el ritual, en donde tuvo su valor de uso primero y originario. Por más mediado que se encuentre, este fundamento es reconocible todavía, incluso en las formas más profanas del ritual secularizado que cumple con la producción de belleza".³¹

³⁰Las artes visuales han existido siempre dentro de cierto coto; inicialmente, este coto era mágico o sagrado. Pero también físico: era el lugar, la caverna, el edificio en el que o para el que se hacía la obra. La experiencia del arte, que en principio fue la experiencia del rito, fue colocada al margen del resto de la vida, precisamente para que fuera capaz de ejercer cierto poder sobre ella. Posteriormente, el coto del arte cambio de carácter y se convirtió en coto social. Entró a formar parte de la cultura de la clase dominante y fue físicamente apartado y aislado en sus casas y palacios". Berger,

John, *Modos de ver*, tr. Justo G Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, p. 40.

³¹Echeverría Bolívar, *Definición de la cultura*, p199

1.4 Desnudar, comunicar

La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua.

Es un estado de comunicación, que revela la búsqueda de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí.

Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan el sentimiento de la obscenidad.³²

Georges Bataille

En las páginas anteriores intenté poner en claro puntos fundamentales para el erotismo, aquellos que servirán para perfilar el trabajo. Así, en la seducción y el erotismo encontramos transformación, violencia y muerte. En la finalidad básica de su búsqueda sólo encontramos un fin irrelevante para la verdadera búsqueda de la seducción y el erotismo, la finalidad real comienza a partir de los caminos que se abren. En este caso, ¿no sería también el desnudo un estado de permisibilidad, de apertura, de transición, de verdad?

Históricamente el desnudo aparece en el momento en que Eva da el fruto prohibido a Adán, ellos no han cambiado, pero en ese momento se dan cuenta de su desnudez. "El desnudo se engendra en la mente del espectador".³³ El encontrarse desnudos es causa de su expulsión del Paraíso. El mirarse de

³²Bataille, Georges, *El erotismo*, p. 31

³³Berger, John, *Modos de ver*, p. 56

manera diferente a causa de comer el fruto es también la manera de hacerse concientes de ellos mismos.

La explicación al fenómeno que da Platón, en la "Alegoría de la Caverna", deja claro que la verdad sólo aparece cuando dejamos de ver en las sombras las imágenes que creemos verdaderas. Cuando vemos a través de los velos, nos encontramos con la "desnuda verdad",³⁴ cuando despojamos al objeto y lo observamos como realmente es.

Así, para los griegos el estar desnudos era el símbolo del ideal, en su cotidianidad como en la representación.

El desnudo en el erotismo implica el retirar las ropas, el abrir caminos de conocimiento. Desnudar es parte esencial del erotismo, porque permite pasar a los cuerpos de un estado a otro, dejar de ser unos, para convertirse en otros, y crea la existencia de un estado intermedio, que es donde se generara el instante erótico. Los estados de comunicación se alcanzan cuando se abren las posibilidades, en cuanto nos mantenemos aferrados a una idea el saber está estancado, por lo tanto el hecho de desnudarse, implica el abrirse al conocimiento de uno mismo y del entorno al cual estamos expuestos.

El vestido y el desnudo juegan un papel importante en el ámbito erótico; sin embargo, cada uno de estos estados es cerrado y sólo permite una vista de los objetos. Mario Perinola, escribe que no hay erotismo en ninguno de estos dos estados, si son tomados como totalitarios, el erotismo se da en el transito de uno a otro.

³⁴Perinola, Mario, "Entre vestido y desnudo", en Fehrer, Naddaff y Tazi (editores), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, tr. Anne Cancogne, Madrid, Taurus, 1990, p 245

Para Bataille la acción necesaria es ponerse desnudos, apelando más en este caso a una idea de verdad, de retirar los velos que nos impiden llegar al conocimiento, o a la desnuda verdad. Ya Platón mencionaba³⁵ que la pintura es la copia de la apariencia de los objetos, y que sólo existía un objeto realmente, el creado idealmente por los seres divinos, pero para llegar a él, hay que retirar todos los prejuicios que nos impiden aceptarlo como objeto único. Bataille se refiere a la acción de desnudarse como una manera de dejarse conocer, no solamente el quitarse las ropas, sino el entrar en comunicación con nuestro ser y los demás. "Estar desnudo es ser uno mismo. Estar desnudo es estar sin disfraces. El desnudo esta condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido", escribe Berger.³⁶

"Las superficies desnudas de los cuerpos son todavía solamente la apariencia, la imagen, la máscara. Para Bataille, la sexualidad y la muerte llevan a sus últimas consecuencias el movimiento del desnudamiento: ser herido, expuesto, abierto, desollado o bien herir, exponer, abrir, desollar, significa perderse en un abismo que destroza la plenitud engañosa de los cuerpos".³⁷

Pero el estado de desnudez totalitario también termina con el erotismo, así como la costumbre. El juego erótico necesita de renovaciones para poder continuar, esto es, seguir poniendo límites que mantengan la dualidad con lo prohibido. Cuando ya no hay nada que nos esté negado, desaparece el interdicto y, por lo tanto, su contrario. De esta manera regresamos a la supresión de los

³⁵ Sánchez Vázquez Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1992, p. 44.

³⁶ Berger, John, *Modos de ver*, p. 62

³⁷ Perinola, Mario, "Entre vestido y desnudo", en Fehrer, Naddaff y Tazi (editores), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, tr. Anne Cancogne, Madrid, Taurus, 1990, p 245

límites, los cuales de antemano deben de existir. En la representación de los cuerpos, por ejemplo, es más fuerte la utilización de fetiches, dado que nos impiden y al mismo tiempo nos muestran zonas del cuerpo, si esto no existiera el efecto no sería el mismo, estaríamos frente a representaciones clásicas.

Ya antes mencionamos "el ideal ético-estético"³⁸ que para los griegos representaba el cuerpo desnudo, pero tal estado es también absoluto y se nos presenta como otra manera de vestido. "Estar desnudo es simplemente estar sin ropas, mientras que el desnudo es una forma de arte", señala Kenneth Clark en "The Nude".³⁹

El estar desnudo implica la observación de uno o más espectadores, implica la objetuación. El hecho de retirarse las ropas implica colocarse otro traje, el del desnudo, implica el exhibirse. Un desnudo implica el desprenderse de las apariencias, el ser uno mismo, el exponerse como uno es, aun portando las ropas. Un desnudo no sólo implica estar sin ropa, implica abrirse uno mismo a los caminos de la comunicación.

³⁸Ibid, p. 238

³⁹Berger, John, *Modos de ver*, p. 61

1.5 Transgresión e interdicto

Si el erotismo es para el hombre una manera de escapar, de alejarse de sus límites, este distanciamiento nunca se lleva acabo de manera inconsciente. "El erotismo es el desequilibrio en el cual el ser se pone a sí mismo en cuestión, conscientemente".⁴⁰

La conciencia implica el enfriamiento de la pasión, pero es frágil a causa de las pasiones.

Si bien el erotismo implica el rebasar los límites, (el uso de la violencia y la transformación), todo esto es regulado por la conciencia. El erotismo pone en juego al ser consciente y entre más se exponga éste, más conocimiento implica y el conocimiento, también como Platón nos lo dice, implica cambios.

La experiencia del erotismo sólo se obtiene al entrar en el juego, no se puede hablar de éste sin haber sido partícipe del mismo. Si lo hiciéramos así lo entenderíamos desde una posición distante, lo que nos llevaría a revisarlo sin una de sus cualidades, la vivencia.

Así, el jugarlo implica entrar en el, pero el entrar incluye también la experiencia contradictoria que de él resulta, la que implica la censura del mismo, así

⁴⁰Bataille, Georges, *El erotismo*, p. 48.

como su aceptación. En el juego podemos ganar o perderlo todo, lo que para nosotros sería quitar todos los límites.

Esta experiencia es esencial en la experimentación erótica. Las imágenes que vemos nos ponen en entredicho, para unos no son permisibles, para otros sólo en ciertas circunstancias. En los dos casos lo que prevalece es la conciencia, que se regula colocando leyes, (interdictos). Los interdictos aparecen con la conciencia y la transgresión implica la violación de la regla. "La Transgresión: levanta el interdicto sin suprimirlo".⁴¹

El interdicto, la regla, siempre deja la posibilidad de violarla. No hay leyes que se cierren a esta posibilidad, ya que se construyen en la idea de evitar ser transgredidas. No hay, entonces, ley que no pueda ser violada. Asimismo, el interdicto existe para ser transgredido, esta ahí y permite su violación, pero a cambio, al transgredirlo, podemos caer en lo peor, y este miedo es el que provoca la exaltación de los sentidos.

"Las barreras no son simplemente levantadas, incluso puede ser necesario en el momento de la transgresión, afirmar su solidez. La preocupación por una regla es quizás mayor en la transgresión: pues es más difícil limitar un tumulto una vez desencadenado".⁴²

No pasamos la vida transgrediendo leyes, ellas están realizadas para la conciencia, dejando la transgresión para un periodo específico, la fiesta y el ritual, de no haber esta permisibilidad, no habría los momentos de desfogue necesarios, que nos mantienen en la aceptación de la regla, de la conciencia.

⁴¹Ibid, p. 53.

⁴²Ibid, p. 93.

La idea del sacrificio vuelve a aparecer: no es posible matar a nadie, pero en los rituales hay permiso, ya que la muerte no viola ninguna regla, si ésta se realiza en el tiempo de la fiesta, en el tiempo de la transgresión, la muerte ahora transita en el entorno sagrado.

“La sexualidad y la muerte no son más que los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, pues una y otra tienen el sentido del despilfarro ilimitado al que precede la naturaleza en contra del deseo de durar que es propio de cada ser”.⁴³ Imagen 11



Imagen 11- Imagen de arte Griego

La transgresión implica el rompimiento de un límite, sin el cual el desencadenamiento no tendría la misma explosión, sin la evidencia de una libertad, de romper la ley, no se realizarían los actos con tal plenitud. “El interdicto sexual, se rebela plenamente en la transgresión”.⁴⁴

La sexualidad nos está prohibida, el placer que sentimos al tocar nuestros órganos proviene de un acto indebido. La actividad sexual está creada por el secreto, así, el placer es algo misterioso y prohibido, lo cual lo coloca en el lugar de lo sagrado, intocable, inalcanzable.

“La prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz siniestra y divina a la vez; en pocas palabras lo ilumina con un resplandor religioso”.⁴⁵

⁴³Ibid, p. 88.

⁴⁴Ibid, p. 150

⁴⁵Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, p. 86.

El acto de prohibir confiere cierto halo a la acción que se nos está negando realizar, en ocasiones el prohibir parecería una manera de provocar, el acto mismo confiere a la acción cierta maldad que seduce. El hecho de hacer el mal implica el salir de las reglas, el ser libre (en cuanto a ciertas restricciones). Para el que rompe el interdicto, la ley impondrá una condena, pero las libertades obtenidas, como recompensa de la transgresión, le son deseables al respetuoso de los interdictos. En la obra de Sade encontramos un sin fin de transgresiones a las reglas, pero recordemos que sus personajes siempre son virtuosos, o representan la virtud, lo que él hace es colocar al bien en un lugar sagrado y, posteriormente, inmolarlo.

Entonces, la libertad implica experiencia, y ésta nos da conocimiento. El conocimiento tiene que ver con la posibilidad de superar un límite, de transgredirlo. Así, el juego del erotismo implica el desnudamiento como primer límite; la violencia, que implica el desorden y la recomposición, después, de la experiencia que implica conocimiento y transformación. El punto clave del erotismo se encuentra en la transgresión de los interdictos. El interdicto está presente cuando nosotros mismos lo colocamos; cuando decidimos que el erotismo es algo que no nos incluye y lo tratamos como un objeto lejano a nuestra vida, entonces, damos todo su valor al interdicto, de tal manera que no nos es posible pensar siquiera que está presente. Esto implica de antemano un rechazo por el erotismo, en este caso el interdicto no entra en juego y, por lo tanto, no hay transgresión.

Cuando aceptamos que el erotismo no nos es ajeno, comenzamos a jugar con el interdicto, y a entreabrir las puertas de éste⁴⁶ y de nosotros mismos.

⁴⁶ “Si observamos el interdicto, le estamos sometidos, dejamos de tener conciencia de él. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la que el interdicto no sería tal: es la experiencia del pecado. La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo al interdicto, lo mantiene para disfrutar de él. La experiencia interior del erotismo requiere, en el que vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo”. Bataille, Georges, *El erotismo*, p 56.

Capítulo 2

IMAGEN Y FOTOGRAFÍA

La pintura hace a un lado su función social de retratar a la clase alta, en el momento en que la fotografía es inventada. Ésta nace como una herramienta para captar la realidad,⁴⁷ nada más alejado de lo que es realmente una imagen fotográfica, sin embargo, esta función que le es impuesta hace que la representación de los cuerpos, de la naturaleza y de las cosas, a través de la fotografía, sea interpretada casi siempre como una imagen real.

Rudolf Arnheim "propone una enumeración sintética de las diferencias aparentes que la imagen presenta respecto de lo real". La foto:

- ofrece al mundo una imagen determinada, a la vez, por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objetivo y por el encuadre.
- Reduce la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional.
- Reduce todo el campo de las variaciones cromáticas, a un contraste entre blanco y negro.⁴⁸

⁴⁷ Picasso: "Cuando usted ve todo lo que podía expresar a través de la fotografía, descubre todo aquello que no puede permanecer por más tiempo en el horizonte de la representación pictórica. ¿por qué el artista habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una máquina fotográfica? ¿Sería absurdo verdad? La fotografía a llegado justo a tiempo para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema. En todo caso, hay un cierto aspecto del tema que hoy compete al campo de la fotografía." Tomado de Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

La imagen fotográfica convierte en objeto lo fotografiado. En un principio, se necesitaban de largos periodos de inmovilidad, para lo cual se inventaron aparatos que mantenían al sujeto quieto durante el tiempo de exposición de la imagen. No podemos dejar de ver en tal proceso la falta de vida, al sujeto se le convertía en un objeto para poderlo captar, para ser registrado en la imagen. Esta imagen mantiene contacto con la realidad, en el momento de realizarla, los objetos fotografiados estaban presentes y la actividad representada estaba sucediendo, no es real, no es palpable, pero sí lo fue; para que exista la imagen es necesario que se lleve a cabo, en un montaje, la escena, que debe existir.⁴⁹ Pero si la imagen fotográfica no es real, que pasa con los objetos que ahí aparecen, y con el momento en el cual si existieron, estos son parte de un acto, de una imagen-acto. Como Barthes dice, los objetos que vemos representados estuvieron ahí, por lo tanto lo que nos queda es su esencia, se posaron por un momento delante del objetivo para permanecer por siempre. Esta problemática en la imagen fotográfica nos obliga a interpretarla a partir de la premisa de la imagen y el acto que ésta lleva consigo. Tampoco la podemos alejar de nuestros referentes personales, que le dan a la foto aún más realismo.

La fotografía hizo suya la representación de los cuerpos; desde su creación, encontramos ya su utilización para ilustrar textos, para dar información, para recordar a los seres que se fueron, para representar diferentes etapas de nuestra vida. La fotografía se convierte en un documento y su principal tema es el ser humano.

⁴⁹ “De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija el instante preciso. Jugamos con esas cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir”. Cartier-Bresson, Henri, *Fotografiar del natural*, Barcelona, Ed. GG, 2003, p. 19.

A esto no se escapa el tema del erotismo. Imágenes, que hasta hace poco eran leídas como pornografía, gracias a la utilización de la cámara, hacen posible que el sujeto fotografiado este presente y esto, al ser tomado como real, daba a los coleccionistas de estas estampas propiedad sobre la persona que ahí existía. Suceso que también aplicaba en la pintura, pero es la foto, a partir de los pin-ups, la que explota su utilización.

Imagen 12

Imagen 12- Anónimo, 1950.



“Carlos II de Inglaterra encargó secretamente el cuadro a Lely. Una imagen típica de la tradición. Nominalmente podría ser *Venus y Cupido*. De hecho es el retrato de una de las amantes del rey, Nell Gwynne. Nos la muestra mirando pasivamente al espectador que la contempla desnuda. Sin embargo, esta desnudez no es expresión de sus propios sentimientos; es un signo de sumisión a los sentimientos o las demandas del propietario (el propietario de la mujer y del cuadro). Cuando el rey lo mostraba a otras personas, el cuadro servía para probar esta sumisión y provocar la envidia de los invitados”.⁵⁰

Imágenes 13 y 14



Imagen 13- Nell Gwynne, Lely



Imagen 14- Anónimo

⁵⁰Berger, John, *Modos de ver*, p. 60.

La imagen fotográfica es prohibida en muchas culturas, por la idea de que roba el alma y da la sensación de propiedad sobre lo que ésta representa; que tanto hay de cierto, que al apretar el disparador, no estamos terminando con una acción, para posarla en un fotograma, y eternizarla. Nada lejano es este proceso fotográfico de la idea de la reproducción, perpetuar una imagen, llevar un momento a su finitud y eternizarlo en una representación. Pero no sólo este instante, que ahora, por los avances en los materiales fotográficos, es imperceptible, sino que pareciera que ha dejado de existir el instante de la toma. Nada menos cierto (ya que el sólo echo de ver una cámara, frente a nosotros, nos predispone a transformarnos en la imagen que queremos representar, entramos en el juego de la seducción). "Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión".⁵¹ La elaboración de la imagen lleva consigo el registro del tiempo pasado, del tiempo que fue y que no será nunca más, la imagen fotográfica es una imagen de algo que existió, lo que vemos, en cierto momento estuvo ahí.

"La memoria es el registro de la vida, sin ella no hay conciencia ni tiempo, pero a su vez sólo registra la muerte, de allí que la memoria es la vivencia de la muerte; lo único que vivimos son los espacios muertos que nos trae la memoria".⁵² Lo cierto es que lo que queda registrado nunca más va a existir, es un instante. Llamémoslo congelar un instante o la muerte de un instante, lo que hacemos al fotografiar es capturar lo que está pasando delante del objetivo y que nunca más se repetirá. "La fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad".⁵³ "Fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado,

⁵¹Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 69.

⁵²García Canal, María Inés y Chávez Mayol, Humberto, *El tiro de gracia*, México, Punto de Fuga y CNCA, 1998, p.

14.

⁵³Cartier-Bresson, Henri, *Fotografiar del natural*, p. 35.

fotografía que resuelve ahora todos los problemas para realizar una imagen. Los aparatos fotográficos le dan a cualquier persona que tenga las posibilidades de hacerse de uno de ellos la oportunidad de sacar fotos de muy buena calidad, lo que implica el hacer la representación aun más real. Para estas imágenes, la fotografía no es sujeto de análisis, lo que se nos muestra está presente, no hay más que ver. Y se convierte por sus características, como documento social, en generadora de deseos, de pasiones.

⁵⁸ “Imagine al abuelo parapetado detrás de la cámara, aquel armatoste inservible, procurando extraer el secreto de las cosas, intentando acallar su desazón a través de un oficio que era crónica de la realidad y búsqueda de belleza, exilio interior a través de imágenes que quedan congeladas para una posteridad incierta.” De Prada, Juan Manuel, “Señoritas en Sepia”, en Compilador Cominges Jorge, *Cuentos eróticos*, Comunicación y Publicaciones S.A, p. 12⁵⁸

2.1 El juego y lo fotográfico

"En el horror del momento ineluctable en que el índice curvado y rígido va a apoyarse sobre el disparador (...), en la brutalidad del golpe del pulgar que hace progresar la película muesca tras muesca, cosa que siente bien la falange (...), encadenando desesperadamente foto tras foto, como en esta carrera siempre retenida que hace que apenas se ha gozado haciendo el amor, no se piense en otra cosa que en volver a hacerlo, ya tendido hacia el nuevo momento en que la carga, la plena carga esté en juego una vez más...".⁵⁹

Considerar la fotografía de cualquier manera implica darle valor a tres elementos que están presentes al momento de elaborar una imagen fotográfica: el objeto a fotografiar, el aparato fotográfico y el fotógrafo.

Habría que partir de la premisa que implica entre los tres elementos un juego, un ritual.

El juego que planteamos no se realiza en la imagen, sino en el momento de fotografiar, en este instante, el fotógrafo emprende una lucha, para dominar el aparato, el cual, a estas alturas tecnológicas, podría trabajar sin él, y en ciertos casos lo hace, por ejemplo en las imágenes de los álbumes fotográficos, donde la importancia radica en que la imagen salga bien, lo cual está hecho por completo por la cámara fotográfica. En estos casos lo importante es que la imagen exista, con las limitaciones que el aparato pone en juego, un juego violento, ya que el fotógrafo, no tiene la más mínima posibilidad de manipulación sobre lo que va a realizar el aparato, quedando de esta manera

⁵⁹ Roche, Denis, "Entrée des machines", en Barthes, Roland *La cámara lúcida*, p. 70.

relegado, sólo tiene en sus manos el decidir, "quien sale en la foto". La fotografía de antemano juega con el que cree dominarla, y digo cree, porque en ella existe siempre una regla de pérdida, lo cual define el proceso fotográfico, siempre hay que ceder una cosa por otra. "La libertad del fotógrafo está restringida por las categorías de la cámara".⁶⁰

Volviendo al juego, comienza en el momento de la toma, en el instante anterior a apretar el disparador. Es un juego entre la cámara fotográfica, que pone las limitantes técnicas, que hasta ahora siguen siendo las mismas, ya sean procesos digitales o análogos, y el fotógrafo. Este instante de decisiones implican el ceder una regla a cambio de otra o todo lo contrario: el tomar todas las decisiones en cuestión de segundos, juego que no termina ahí, sino que sigue durante el tiempo en el cual la imagen está presente. Sin embargo, aún no podemos observar la toma, (lo cual ahora se acelera con los procesos digitales, aunque cabría decir que siempre en la cámara tendremos un aproximado del resultado, y hasta no tener el equipo necesario, podremos saber exactamente si lo que obtuvimos fue lo que fotografiamos), y siempre está la duda de saber si técnicamente las cosas se hicieron bien, pero sobre todo, no podemos asegurar que lo sucedido es lo que realmente aparecerá en los resultados finales. Como podemos observar, el proceso fotográfico mantiene conexiones con el proceso erótico: la ritualización en ambos, la intervención del juego y, en muchos casos, la certeza de que el acto violento, (en los dos casos), terminó con lo que estaba ahí. Me refiero en la fotografía al modelo, que no pude dejar de observarse como parte de un proceso de muerte. Ya hemos aclarado que la fotografía es socialmente representación del pasado.⁶¹

⁶⁰Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 34.

⁶¹"La fotografía, ese 'espejo con memoria' según se llamaba al daguerrotipo, inmoviliza nuestra imagen para siempre, con todo lujo de detalles y la verdad como pátina. Una inmovilización y un aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de la muerte". Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, p. 30.

Así, vemos a la fotografía, en el camino del interdicto y la transgresión, pero, sobre todo, en el camino de la seducción.

El acto fotográfico implica transgredir, para fotografiar hay que llevar al límite a la cámara, hay que conocerla completamente para poder ir más allá de sus posibilidades (hay que hacerse uno con ella). De esta manera no sólo se lleva al aparato fuera de él mismo, sino a la imagen resultante, la cual puede concebirse como una imagen de conceptos. Esto no implica una búsqueda de nuevos temas o nuevos objetos a fotografiar, sino la relación del objeto con la cámara, con lo fotografiado y con la manera de fotografiarlo. En el momento de superar los límites del aparato también los límites puestos por el modelo serán infringidos, lo cual implica la superación del límite, la transgresión del interdicto. En este caso, asumimos que la cámara y el modelo (socialmente nos da una primera manera de abordarlo) nos ponen límites y que el llevar estos elementos más allá de ellos mismos es lo que transforma al fotógrafo, asimismo a la imagen resultante y el espectador. En este caso la superación del aparato también implica incluir diferentes elementos formales.

Imagen 16



Imagen 16- The Walk to Paradise, Garden. 1946. W.Eugene Smith

La fotografía, como cualquier proceso artístico, se debe analizar incluyendo su modo de construcción, que implica una serie de decisiones sobre el resultado final, las que se realizan en cada toma y durante el proceso de elaboración de la misma. Esto explicaría la diferencia entre un proceso fotográfico común y aquel que consigue sacar a la fotografía de sus atavismos sociales. Lo que no implica diferencia alguna entre la "fotografía directa o construida". "El valor de la fotografía no está en la posesión de la misma, sino en la posibilidad de producir la información que ella contiene".⁶²

Considerando que la fotografía antes que nada es el resultado de un proceso de creación, debo recordar un comentario del profesor Netzahualcóyotl Galván. Si la fotografía es solamente el proceso, por qué hacer el registro, por qué disparar. De antemano, la fotografía es un medio de expresión. La imagen resultante, la que ponemos a la vista del receptor (espectador), es el registro. La realización del proceso queda grabada en el instante de utilizar la fotografía como documento, que plasma el proceso, y que en su existencia nos permite la interpretación, tanto de ella, como del suceso que la creó. A esto, agregaría un texto de Jean Mohr, escrito pocos días después de una operación:

"Entonces me di cuenta de que no puedes estar en ambos lados al mismo tiempo. Durante muchos años, mientras trabajaba para la Organización Mundial de la Salud, hice fotos a los enfermos, los del postoperatorio, los heridos. Esta vez era mejor vivir totalmente de su lado, de modo que la experiencia quedara registrada indeleblemente no en una película, sino en mi memoria".⁶³

⁶² Flusser, Vilém, *Hacia una Filosofía de la fotografía*, p. 47.

⁶³ Berger, John y Mohr Jean, *Otra manera de contar*, tr. Coro Acarreta, Murcia, ed. Mestizo, 1998, p. 79.

"El que mira es esencial para el significado encontrado y, sin embargo, puede verse superado por él. Y es este verse superado lo que se espera".⁶⁴

La significación de la fotografía recae en la posibilidad de interpretación de la misma, en la posibilidad de lectura frente a su espectador. Y esto no tiene que ver con la realidad del objeto fotografiado, con la cantidad de detalles, con la cantidad de objetos, sino con la manera en que los elementos (su disposición e importancia en la imagen), proporcionan o generan información. Esta información puede ser muy simple (como las fotografías de eventos sociales) o tan compleja que permite la regeneración de la misma en el interior de la imagen y al exterior, en el espectador mismo. Imagen



Imagen - 17- Jan Saudek, El Reportero, 1994

Entonces, la fotografía deja de ser recuerdo, deja de ser anhelo, deja de ser un referente del pasado, cuando existe dentro de ella la posibilidad de otra manera de significar. "La memoria es un campo en el que coexisten diferentes tiempos. Es un campo continuo en términos de la subjetividad que lo crea y lo extiende, pero es discontinuo en su temporalidad".⁶⁵

La fotografía se opone al paso del tiempo (pasado), preserva el instante de su creación (imagen-acto) y propone un diálogo con el que la ve. Estimula por sí

⁶⁴Ibid, p. 118.

⁶⁵Ibid, p. 280.

misma, y estimula al espectador a crear la vivencia que la significará, estimula el impulso visual para convertirlo en experiencia.

Toda la discusión sobre la imagen fotográfica se ha dirigido a su interpretación como documento, hasta hace pocos años, se le concede entrada como medio plástico y no como medio de registro, La encontramos normalmente en su relación con las artes plásticas relegada al papel de documentar y/o registrar los actos o acciones realizadas, especialmente hablando del *Happening* y el *performance*. "No cabe duda alguna de que la fotografía tiene que ver con el referente y con el tiempo. Pero reducir la problemática de este modo, sólo puede empobrecer el *medio* y, sobre todo, imposibilitar cualquier comprensión de la fotografía denominada plástica".⁶⁶

Así como la pintura deja de lado su atavismo social, con la aparición de la fotografía, ésta debe tomar dos caminos, uno que continúe los estándares puristas, que funcione como documento y, por otro lado, debe ser reconocida como un medio, que puede interactuar sola o mezclarse con las demás artes, pero convertirse en el soporte de un discurso plástico.

La posibilidad de esta posición es ver a la fotografía más que como un fin, como un medio.

⁶⁶Braqué, Dominique, *La fotografía plástica*, tr. Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 284.

2.2 Fotografía y erotismo.

Después del análisis hecho en los capítulos 1 y 2, quedan bocetadas, las coincidencias entre fotografía y erotismo; pero aclaremos, las dos nos ofrecen diversas semejanzas que aparecen en el momento en que las queremos observar y, al mismo tiempo, recordemos que las dos pueden ser contrarias. La fotografía y el erotismo pueden ser lo más distantes de los involucrados. La cámara fotográfica es un aparato, y podemos no dejar de verlo como tal, asimismo el erotismo es la posibilidad de reproducirse y sabemos que vistas de esta manera ninguna de las dos se salva de ser simplemente una herramienta. Además de ser ésta una posibilidad de interpretación entre ambas, y ser la que tomamos para el desarrollo del proyecto, no es la única.

Ahora bien si uno se permite este juego, comenzamos a ver en las dos las coincidencias, primeramente pongamos claro que ninguna de las dos busca un fin, sino abrir una puerta a la comunicación entre los involucrados; la finalidad del erotismo no es la relación sexual, como la finalidad de la fotografía plástica no es el registro de una imagen. En las dos es necesaria la pérdida de la individualidad, la búsqueda de la continuidad. En el erotismo nos queda claro que esta búsqueda implica la creación de un nuevo ser o la transformación de uno mismo, en la fotografía primeramente existe la creación de una imagen, de un momento que no se repetirá jamás y que socialmente esta catalogada como parte de una realidad. La imagen fotográfica es el nacimiento de un instante en su eternidad, le damos por este medio a la memoria la posibilidad de nunca olvidar. Así las dos son generadoras de algo, que es muy elemental, podemos dejarlas como tales o ver en ellas la posibilidad de continuación, ni uno ni otra cierran caminos.

Otra de sus relaciones es la posibilidad del encuentro con la verdad, para el erotismo el camino es el desnudamiento y la fotografía de entrada nos dice que ella misma no es real, pero como toda imagen nos da la posibilidad de reinterpretar el mundo y, por lo tanto, de acercarnos a partir de ella a la verdad. No quisiera dejar cabos sueltos, pero los puntos de encuentro más importantes, para nuestros intereses, en este caso son la muerte, el desnudo y la transgresión. Y la posibilidad de transgresión de los límites en los tres campos.

La muerte es parte esencial del erotismo, ya lo mencionamos. La muerte de dos maneras, la del ser creado en el momento de mayor intensidad y la muerte del ser como tal, las dos, implican el renacimiento del ser o, mejor dicho, la transformación del mismo. En la fotografía encontramos a la muerte en la finitud del momento fotografiado y, en el término de la existencia del mismo, la idea de la memoria como tiempo muerto, y la posibilidad de la recreación de este tiempo en la imagen. Así, el parir la imagen implica, como en el erotismo, el renacimiento y de la misma manera la transformación de un echo real a una imagen. Es en ambos casos el momento de continuidad y de finitud.

En el erotismo la manera de manejarlo tendrá que ver con Platón, el desnudo, el quitar los velos que impiden ver la verdad y alumbrar el conocimiento. En la fotografía, esa minuciosidad en los detalles, esa realidad aparente de la imagen, es una máscara que nos impide leer con precisión la misma.⁶⁷ Esta

⁶⁷“La fotografía no da más información ni nos acerca más a la realidad que una pintura rupestre o un cuadro cubista, sino precisamente lo contrario: con esa aparente realidad que parece dar, nos camufla los mecanismos a través de los que sería comprensible”. Fontcuberta, Joan, *Ciencia y Ficción*, Murcia, Ed, Mestizo, 1984, p.37.

realidad la podemos comparar con la descripción de pornografía que hace Baudrillard, es la hiperrealidad que termina con la posibilidad de lectura en la imagen. En la cantidad de elementos que aporta se desvía la atención del discurso, por reconocimiento del objeto, la realidad de lo fotografiado sólo es un velo que nos impide su interpretación como realmente se nos presenta. La imagen fotográfica miente, hay que evitar verla como una sombra en la caverna y reconocerla como una imagen que nos abre una posibilidad de ver más allá, no como fin sino como un principio, como en el erotismo, la transgresión y recomposición del límite, el ir sobre la descripción fotográfica, sobre los velos que nos ocultan el cuerpo.

Finalmente, la transgresión, las reglas y los límites. La fotografía sólo es un medio, lo importante se encuentra en el discurso que en ella podemos encontrar, por lo tanto las ideas sobre la fotografía de registro de realidad quedan relegadas a una área de la fotografía, -aquella tiene que ver con la documentación, la que funciona como representación de un hecho real, la que nos dice aquello que vimos suceder -y, en la otra parte, -la que rebasa el límite histórico que se le ha impuesto desde su creación, la que reconoce en sus cualidades formales una posibilidad del discurso plástico, -vemos la transgresión del primer límite, el dejar de ver a la fotografía como se ha hecho durante su existencia.

Capítulo 3

PROPUESTA

Apertura

La fotografía de flores y frutos es uno de los temas que han abordado muchos de los fotógrafos desde diferentes perspectivas, la búsqueda de la investigación en un principio estaba basada en explotar las cualidades de los objetos a fotografiar, dando importancia al modelo como elemento principal. Un ejemplo de este tipo de imágenes es Karl Blossfeldt. Imagen 18 Él presenta sus imágenes haciéndoles perder sus propiedades esenciales: "ahora son inodoras e incoloras y se niegan a proporcionar información sobre sus propiedades táctiles. Se han reducido a formas geométricas, a estructuras, a matices de gris, es decir, a tipos estandarizados".⁶⁸ Lo que estamos viendo es la realización de un catálogo de plantas y, sin embargo, no dejan de ser imágenes con cierta carga erótica, sobre lo cual W. Benjamín dice: "la descripción detallada de los objetos ordinarios susceptibles de evocar símbolos poco convencionales hacía emerger un

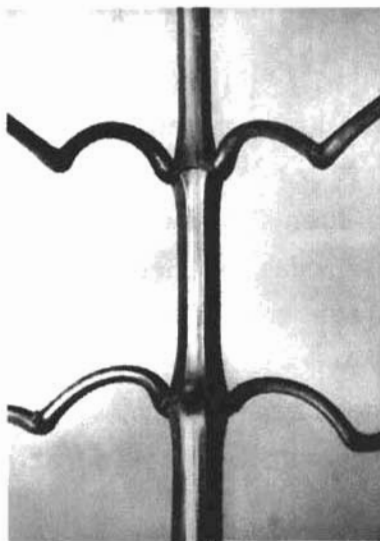


Imagen 18-Balsamina glandulifera, Blossfeldt.

⁶⁸Hans, Christian Adam, *Karl Blossfeldt*, Milan, Ed. Taschen, 2001, p 18.

enigma latente”.⁶⁹ Imagen 19 De esta manera es que Blossfeldt, profesor de dibujo y forja artística, realiza estas imágenes para facilitar el estudio de las plantas y su utilización dentro de la arquitectura modernista. Blossfeldt trabajaba de manera científica, sin pensar que su obra se convertiría en uno de los iniciadores de la “Nueva objetividad”, que preconizaba una descripción clara y precisa de la naturaleza. Aun así, las fotografías que nos presenta, no dejan nunca de lado sus características científicas, un modelo aislado de su contexto, manipulado para eliminar todos aquellos rasgos que impidan su observación, con un fondo que no distraiga la atención de la descripción, en busca siempre del registro perfecto de los detalles. Fotografías en busca de la documentación.



Imagen 19-Farolillo, Flor, Blossfeldt

“Por otro lado, encontramos fotógrafos que intentaban plasmar un sentimiento místico ante la belleza de las formas naturales”.⁷⁰ Imagen 20 Imágenes de flores como las realizadas por Cunningham, en las cuales la luz juega con la forma. En ellas resalta la importancia de otros elementos formales, además del modelo. Aun así, el modelo sigue teniendo primacía. Hablando de Imogen

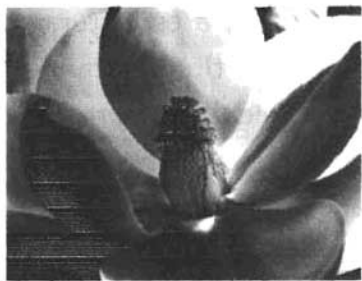


Imagen 20-Capullo de Magnolia,
Cunningham

⁶⁹ Fontcuberta, Joan, *Ciencia y Ficción*, p. 50.

⁷⁰ *Ibid*, p. 46

Cunningham, dice Weston: "Ella utiliza el medio, la fotografía con toda honestidad, sin trucos ni evasión: la imagen es un limpio corte de la cosa en sí misma, es la vida que percibe a través de la lente, una vida que posee obviamente una forma exterior".⁷¹ Imagen 21 Aunque encontramos en ella diferencias de composición, y la preocupación por alejarse del documento, no dejan de ser fotografías que enaltecen a la flor.⁷²



Imagen 21-Magnolia Torre de alhajas, Cunningham

En el comienzo de Apertura transito por estos mismos signos de codificación del modelo, entre la descripción científica de Blossfeldt y la exploración de la forma de Cunningham, y el elemento esencial está en las posibilidades expresivas de los modelos y la posibilidad de lectura que estos proponían, quedando como huella del objeto. Aquí se dejan de lado otras posibilidades y se centra el trabajo en la forma y en la textura. Así, las imágenes resultantes cubrían estos elementos, pero seguían siendo frías descripciones de frutos, vistos en grandes acercamientos. No se deja de lado nunca la idea de la imagen fotográfica como huella documental del pasado, como Barthes dice: los objetos dejan su esencia en la imagen.

Las imágenes funcionan en consonancia con la teoría de Dubois, Imagen-Acto, de tal forma que las características del trabajo eran correspondientes con las ideas de la imagen como creadora de recuerdos, como constatación

⁷¹Imogen Cunningham, Italia, Taschen, 2001, p. 94.

⁷²"La imitación de la naturaleza por parte de un artista con vida anímica, nunca será una reproducción muerta de ella". Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Tr. g. dichterich, México, Ed. Coyoacán, 2001, p. 132.

de un acto que se llevó acabo, pero el discurso no era más fuerte que la descripción. Yo mismo pongo en cuestión el hecho de dejar de lado, en este tipo de imágenes, la cuestión formal y sólo admitir la imagen anecdótica y/o documental.

Pero en estos documentos encontramos desde un principio la búsqueda del erotismo, que es llevada por los caminos que éste y la fotografía transitan juntos. En ellos la idea de la muerte es el elemento más fuerte. La muerte ligada a la idea de continuidad y la imagen fotográfica como conservadora del pasado. En cuanto a la realización del acto, habíamos pasado del simple hecho de retirar la piel en busca del desnudo y retomar la idea de Bataille, alejándonos del solo hecho de desvestir. Había que transgredir, violentar al modelo; así, desde el inicio comenzamos a realizar cortes, los cuales daban a los frutos diferentes apariencias, denotaban la intervención de un sujeto externo. Aceptando la idea de sacrificio, nos encontrábamos realizando los cortes de manera evidente, cortes que en su mayoría producían líneas rectas (todo lo contrario a la sensualidad de la curva), buscando con ellas hacer visible el aspecto violento del erotismo y la transformación de los modelos en la imagen resultante.

Las imágenes aluden a la fuerza de los elementos característicos de los frutos y su connotación con los cuerpos humanos, pero éstas no dejan de ser vagas ya que su interés radica en la forma y la analogía que uno pudiera realizar al observarlos, esto dejaba de lado la creación de los elementos que no dejaran duda de lo que se estaba viendo, no el referente, sino la lectura que es propuesta en la idea misma de la imagen.

El trabajo hasta este momento encontraba sus posibles lecturas en la expresión misma del fruto, por lo tanto no dejan de ser imágenes que registran características, como ya hemos visto en Blossfeldt y en Cunningham.

La imagen resultante estaba en el camino del erotismo, pero, ya hemos hablado de que éste es sólo el principio del camino, como todo proceso, las imágenes siguientes debían superar este límite. Ya establecidas las categorías fotográficas, el camino entonces era la elaboración del acto fotográfico y los elementos que éste nos plantearía para transformar la propuesta de la sola documentación a la imagen que, utilizando ciertos elementos, se planteara como propositiva y dejara de ser informativa.

La imagen de Cunningham, "Alcatraz" Imagen 22 y "Pimiento" de Weston Imagen 23, abren la posibilidad de utilizar el pretexto de la flor y el fruto, para realizar imágenes que permiten lecturas inesperadas. La diferencia entre estas imágenes con las anteriores es la búsqueda a partir de la luz y la composición, de una imagen que no se apegue a la realidad de lo fotografiado.



Imagen 22-Alcatraz, Cunningham



Imagen 23 Pimiento, Edward Weston.

Deja de lado la descripción, sobre todo la imagen de Weston, que no deja posibilidades para encontrarse con el pimiento.

Hobbes decía: "De todos los fenómenos que nos circundan, el más maravilloso es el de la apariencia. Es cierto que entre los cuerpos naturales algunos poseen en sí los ejemplares de todas las cosas, en cambio otros no poseen los de cosa alguna. Por consiguiente si los fenómenos son los principios para conocer las otras cosas, es necesario decir que la sensación es el principio para conocer los principios mismos y que de ella resulta toda la ciencia. Para investigar las causas de la sensación, no se puede, por lo tanto, partir de otro fenómeno que no sea la sensación misma".⁷³ Y los elementos utilizados para la creación de las imágenes, los modelos, son en este caso frutos, que sólo funcionan en una idea de apariencia. "Platón dice que las apariencias sensibles sólo pueden tener un conocimiento verosímil o probable, dada su naturaleza incierta".⁷⁴ La apariencia parte de una idea de semejanza, de identidad de los elementos que conforman la realidad que estamos viendo. En la imagen, la apariencia es o una imitación de la realidad o la posibilidad de resignificación de los elementos utilizados, así, la analogía que nos permiten los frutos con el cuerpo humano, nos permitió crear símbolos de altísima semejanza y perder en esta resignificación al elemento fruto como descriptivo de sus propias características. La utilización de frutos parte de ciertos elementos por los cuales conseguimos la analogía con el cuerpo y son, para nuestros intereses, la forma y la textura.

Hay dos maneras de representación en toda la historia del arte, aquella que remite el objeto a lo real y, la otra, la que implica la relación con él, y ambas se representa en la manera de plasmarlo. La manera en que presentamos a

⁷³Abagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 85.

detalles, sino, por el contrario, reconocemos a partir de grandes formas, que asociamos con objetos reconocibles para nosotros mismos. Se trabajó de tal manera que no hay una real conexión entre el objeto fotografiado y la forma de representarlo, así, la forma de la fruta es utilizada para dar información, la cual puede, dependiendo de nuestra lectura, no tener relación con el modelo mismo. Zanjonc menciona, en *Atrapando la luz*, un fenómeno estudiado por Goethe, llamado adaptación cromática, en el cual nuestra manera de ver siempre busca o crea el color complementario. En relación con una imagen que no identificamos, sucede lo mismo, siempre buscamos la explicación a lo que estamos viendo en la fotografía. Estamos tan acostumbrados a saber lo que hay en una foto, que al no reconocerlo buscamos referentes en nosotros mismos, en nuestro interior y lo observamos como una imagen de algo conocido. Esta característica daría a las imágenes la posibilidad de interpretación que buscamos. El reconocer implica reencontrarnos con una imagen que para nosotros es conocida, de ahí el placer que implica el ver ciertas imágenes o la posibilidad de interpretación a partir de la rememoración.

De igual manera la textura atrae el sentido del tacto, pero qué es lo que buscamos, si la forma no es reconocible, entonces el objeto a tocar tampoco lo es. Sin embargo, nuestros referentes históricos lo crean, así, la textura se convierte en el puente de ingreso entre quien ve la imagen y lo que quiere ver representado en ella. *Y si no es por semejanza, ¿cómo obra esa imagen? Ella excita nuestro pensamiento para "concebir" como hacen los signos y las palabras "que de ninguna manera se asemejan a las cosas que significan".*⁷⁶ La vivencia es lo que da sentido a las imágenes, las cuales más que ser semejantes, son percepciones que abrirán caminos corporales, que abrirán

⁷⁶Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, tr. Jorge Romero, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1986, p. 31

los frutos nos habla solamente de las características de los mismos, pero en la manera de hacerlo dejamos ver que podrían no ser lo que estamos viendo. La fotografía, en este caso, nos ayuda, justo por su característica de representar las cosas de manera fidedigna, sin dejar por esto de ser una de las maneras más falsas de representar. Así, estamos aludiendo a que la fotografía nos da tanta información que lo que estamos viendo podría no ser lo que está representado, por tal motivo los frutos pierden cierto valor, ya que es probable que lo que menos observemos sea a estos como modelos. Si partimos de la propia descripción de los frutos, llegamos a la reproducción. Los frutos son los portadores de las semillas para crear un nuevo ser, así tienen ya implícitas características sexuales. La historia del arte los ha utilizado. Como el fruto prohibido, estamos aceptándolos como un elemento que le dio al erotismo su carácter de prohibido, debido a la tentación que provoco en Adán. Recordemos que la pareja fue desterrada del Paraíso por haber aceptado la manzana. El propósito de Apertura es pasar un límite interpretativo,⁷⁵ permitirle a la fruta, a partir de ella misma, crear una posibilidad de significación. Las frutas dejan de ser, para convertirse en cuerpo.

La importancia de la propuesta está en hacer sentir. Y la forma de los frutos en este caso nos provén de los elementos necesarios para aparentar cuerpos. Si la fotografía se basa en la representación objetiva de las cosas, lo que se busca de antemano en ella es el reconocimiento, que implica la identificación de algo que podría verse en la realidad. El re-conocer implica la utilización de la memoria y de los objetos que ésta ha reservado. En una imagen no buscamos conocer, sino reconocer, lo que implica no el tener una cantidad infinita de

⁷⁵ “La función de la obra de arte es la de significar un objeto, la de establecer una relación significativa con el objeto”. Claude Lévi-Strauss en Sánchez Vázquez Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1991, p. 116.

paso a la resignificación. En este caso la significación de la forma no es ella en sí misma, sino la idea de la forma que yo mismo me he creado.

No deja de ser por tales motivos una forma que se recorta en el espacio y que tiene sus propios significados. Al ser el objeto seleccionado importante por sus mismas características, por qué no encontraríamos la misma vibración en las imágenes, si el objeto que es fotografiado hubiera sido sustituido por otro. Así, las características físicas del fruto y sus conexiones analógicas con el cuerpo humano son necesarias para la transmisión del mensaje en la imagen. De no ser los frutos el modelo, estaríamos renunciando al elemento de mayor expresión. "El artista consciente, sin embargo, no se contenta con registrar el objeto material sino que intenta darle una expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamara de cualquier otra manera".⁷⁷ Esta base nos lleva al camino de la composición.

Como hemos visto, parte muy importante del trabajo radica en la forma y la interpretación de la composición, Balmori dice: este es "un simple juego de formas" pero este juego provoca que el artista externe la expresión más genuina de sí mismo, pues no hay como el empleo de ese juego de formas plásticas para exteriorizar lo más "íntimo" de nosotros".⁷⁸ Así, volviendo al tema que nos tiene aquí, todo es juego, y las opciones que pongamos en práctica para jugarlo hacen de él, sujeto de la seducción, siempre se trata de jugar con el otro, en este caso con la obra misma, con la manera en que ésta se crea, a sabiendas que nos contestará con otra posibilidad de acercarnos a ella.

⁷⁷ Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, p. 51.

⁷⁸ Santos Balmori, *Áurea Mesura*, México, UNAM, 1986, p. 96.

Así, la composición se convierte en parte del andamiaje que dará forma final a la obra, ya que ninguna obra es creada sin partir de un sistema de composición. Aunque creamos que lo hacemos de esa manera, se revela en el fondo que estamos partiendo de estos sistemas y lo mejor es asimilarlos, lo que dará a la obra más posibilidades de expresión. No es por utilizarla que todo estará controlado, pero si habrá una posibilidad de partida, para continuar resolviendo los problemas que la obra nos presenta.

La composición se basa en respetar las leyes de la superficie donde vamos a trabajar, en este caso, hablamos de un formato rectangular, 35mm (24 x 36 mm), es un formato con una asimetría compensada, que permite una lectura dinámica. Su estructura, semejante al cuerpo humano y a la disposición que tenemos a verlo, además de haberse convertido en el formato más popular, es, por consiguiente, de más fácil aceptación. Es un formato que no corta la acción, que permite que ésta se siga desarrollando fuera de él. Así el uso que le damos es el de la posibilidad de continuar con el movimiento que se genera en la imagen.

Asimismo, el tamaño reducido del negativo y la ampliación pensada, 20.32 x 25.4 cm (8 x 10 pulgadas), tendrá una tendencia a reventar el grano, no en forma importante, pero esto aumentará el carácter táctil de la imagen. El tamaño de la imagen resultante también está pensado por sus características de privado, para ser observado necesita del acercamiento del espectador, de una relación más próxima, contrario a un formato de mayores dimensiones, esto da a la imagen la característica de privacidad y de posesión al lector.

Así, la estructura de composición, a partir de el negativo utilizado, se puede dividir en grupos, como dice Cartier-Bresson, "En fotografía hay una plástica nueva, función de líneas instantáneas; trabajamos en el movimiento, una especie de presentimiento de la vida... La composición tiene que ser una de nuestras preocupaciones constantes, pero en el momento de fotografiar no puede ser más que intuitiva...".⁷⁹ No cabe duda que maneras para escapar de una cuestión técnica hay muchas, pero cabe destacar, de lo dicho por Bresson, que la manera de componer en la imagen fotográfica, y en relación a nuestro tiempo, es ésta, aún no se crean los visores con plantillas, y esperemos no suceda, pero la relativa rapidez para hacer la foto y las posibilidades de recomposición en el proceso, nos hacen disparar sin ver donde colocamos nada en el espacio. Esto no justifica nada, ya que el estudio del espacio es lo que ha dado al arte sus mayores posibilidades de expresión. Sin embargo, no componemos de manera instintiva, tenemos algunos elementos básicos, como serían, no colocar el objeto al centro del encuadre, a condición de tener una imagen dinámica (Sección Aurea); dividir nuestro encuadre en tres y utilizar los puntos y líneas, para colocar ahí los motivos de mayor importancia en la lectura se le llama la regla de los tercios, que se ha convertido en la manera más elemental y fácil de componer en el espacio, aun así, funciona. Las primeras imágenes de la propuesta están realizadas bajo las premisas de esta regla, aunque encontramos ya formas que se sitúan en el centro del encuadre, logrando una composición estable y equilibrada, pero rígida. Y formas que se acomodaron en el espacio siguiendo esta regla de los tercios. Las proporciones de la sección áurea comienzan a utilizarse a partir de la segunda serie de imágenes, dando como resultado que ellas sean aun más correctas

⁷⁹Cartier-Bresson, Henri, *Fotografiar del natural*, p 24-25

en su posición con respecto al todo. En especial, cabe destacar que el partir de un esquema de composición, le da a uno los elementos de seguridad necesarios, ya que la composición no hace a la obra.

El esquema de composición no asegura ningún resultado. La sección áurea surge en el renacimiento. El afán por geometrizar todo el espacio utilizado estaba cambiando la manera de observar, de estructurar el espacio, se buscaba en la pintura una manera realista de representar volumen, se plantea la utilización de la perspectiva y, para poder lograr todo esto, se utiliza la proporción divina. La sección áurea es la división de una línea en su media extrema, utilizando los puntos que la división de un rectángulo nos permite, y en las líneas que de ellos surgen encontramos los lugares en los que podemos basar nuestro esquema de composición, es un andamio. Si partimos de él tendremos la seguridad de que todo el espacio estará ordenado de manera armónica y equilibrado en sus diversas partes.

El material utilizado es en blanco y negro. Debido a que éste nos enfrenta nuevamente a la dualidad mencionada como característica esencial del erotismo, el blanco⁸⁰ “la vida, la verdad (el desnudo) y el interdicto, (la prohibición). El blanco es la luz, el que nos permite ver lo puro, lo intachable, lo que aún permanece limpio. En el otro extremo, el negro,⁸¹ la muerte, el vestido, la transgresión. El negro es el opuesto del blanco, es el color que cubre, que ensucia, es el color de la muerte. Y entre ellos toda la escala que podemos encontrar entre uno y otro, (grises). El alto contraste en las imágenes nos habla de las características del sentido erótico, ese perder la razón en busca de la pequeña muerte; la existencia de grises nos habla de las

⁸⁰ “El blanco es la nada primigenia, la nada anterior al comienzo, el nacimiento”. Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, p. 74.

⁸¹ “El Negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del muerto después de la muerte”. *Ibid.*, p. 75.

posibilidades entre un estado y otro, pero hemos definido el erotismo como un acto violento y, por lo tanto, lleno de contraste, que pasa de un instante de locura a la calma, a la recomposición, con pocos matices.⁸² También utilizo el blanco y negro de acuerdo a la teoría de Arheim del contrapunto, las proporciones de negro, que se aleja de nosotros y nos presenta la idea de profundidad, de espacio oscuro e impenetrable. Estos espacios se presentan como aquellos a los cuales nos está vetado llegar, los grises entonces se convierten en el desvelamiento entre blancos y negros que nos incitan a romper el interdicto que se nos presenta.

Una imagen en blanco y negro nos distancia de la realidad por ser una interpretación tonal, desde el momento en que evita el color y la información que este nos daría del objeto fotografiado, y esta característica es importante, porque lo que nos importa del modelo no es la información que de él proporciona el color; el blanco y negro hace más palpable, en estas imágenes, la textura, la forma, los contrastes entre luz y sombra. Y es en estos elementos que hemos recargado el valor significativo de las imágenes.

El tiempo en la imagen fotográfica, por las definiciones que ya hemos abordado, sobre su relación con el erotismo, tendría que ver exactamente con el factor del "pasado". Hablando de la imagen fotográfica que lo representa de antemano, podríamos decir que estamos haciendo imágenes-actos, que ya sucedieron. La lectura que se plantea a este respecto tiene que ver con el suceso de la muerte, la cual implica el recuerdo, y es lo que las imágenes presentadas intentan despertar al observador. Estamos hablando del erotismo como parte de nuestra vida y a este respecto como tiempo que fue. La imagen fotográfica

⁸²Véase cap. I 1.1 Transformación y muerte, de esta tesis, referencia a el último suspiro

existe para no dejarnos olvidar, asimismo la muerte, el ritual que ésta conlleva implica el recuerdo. En "Apertura" las imágenes funcionan en el momento en que algo que ahí se nos muestra existe y aparenta aquello que hemos transitado.

Así, hemos mencionado ya elementos que conforman las imágenes, y el espacio en ellas, pero el elemento esencial de las mismas es la luz.

"La luz es un elemento autónomo, lenguaje de expresión más que de descripción de volúmenes", ha escrito Santos Balmori. "La fotografía es fruto de la luz impalpable", señaló, a su vez, Jean-Claude Lemagny. "Platón imagina al hombre primitivo prisionero de una gruta y sin poder mirar otra cosa que la pared del fondo de su prisión, pared en la que se proyectan las sombras de una realidad exterior de cuya existencia ni siquiera sospecha. Únicamente al volverse hacia el mundo iluminado por el sol, conseguirá el hombre alcanzar el verdadero conocimiento".⁸³ Así, el acto de ver es un acto reflexivo, la luz que penetra en nuestros ojos debe ser analizada y codificada, a este acto se hacía referencia en la antigüedad como el fenómeno de "la luz interior". No es, ahora lo sabemos, que el hombre produjera luz para ver los objetos, pero, él necesita del conocimiento para saber qué era lo que se presentaba ante sus ojos, lo que implica no solamente un ojo sano, sino la educación para su utilización y el conocimiento de lo que es su entorno. Ver es iluminar. El ser superior no se transforma en luz, la luz es él, su sustancia, que nos permite percibir el mundo a nosotros.

⁸³ Stoichita, Victor, *Breve historia de la sombra*, tr. Anna María Coderch, Madrid, Ediciones Siruela, 2000, p. 9.

La luz modela, y no solamente la manera en que la situamos en relación con un objeto. La luz en sí modifica nuestra manera de ver, que tiene que ver con nuestra educación. La luz es diferente a lo que era para nuestros antepasados, y la manera en que la observamos y la leemos cambia completamente el mundo a nuestro alrededor. La luz es un puente entre el exterior y el interior del sujeto.

"Hágase la luz,"⁸⁴ y a partir de este mandato divino fue la creación, y de ella surgió todo el mundo, asimismo, la luz utilizada en la fotografía funciona de manera similar. Que es la imagen fotográfica sino la captación de la luz en un material sensible a ella. Sin ella no hay imagen, sí, el tener luz, es lo que permite tener imágenes fotográficas, y la manera de disponer de ella influye en lo que queremos decir y plasmar en la imagen resultante.

Para que exista el fenómeno de la luz es necesaria su contra parte, la oscuridad, sin ella no habría forma de que se manifestara. La oscuridad no es más que la ausencia de luz. De la misma manera que Morin menciona para la poesía: "La poesía sólo existe a partir de la prosa, un estado poético totalitario, sólo sería un estado de prosa, es necesaria la ambivalencia para la existencia de ambos".⁸⁵ Si la luz fuera total, no podríamos distinguir nada, no podríamos ver, es la oscuridad la que provee a los objetos de cuerpo.

La luz es conocimiento (Platón), las sombras, falta del mismo. La oscuridad es la falta de verdad. Esta situación negativa nunca ha abandonado las características de la falta de luz. La luz no sólo es exterior, en este sentido. La idea de "luz interior" tiene que ver con la caverna de Platón, la luz nos muestra

⁸⁴ Véase Zanjonc, Arthur, *Atrapando la luz*, tr. Carlos Gardini, España, Ed. Andrés Bello, 1996, p. 55.

⁸⁵ Morin, Edgar, *Amor, poesía y sabiduría*, España, Ed. Seix Barral, p. 41

a los objetos. Así, el desnudo es un acto de conocimiento para Bataille, el mantener las ropas, los disfraces, es la idea de mantenerse en la caverna encadenados, sometidos, mientras que la luz o el desnudo nos proveen de la verdad, allá, de donde proviene las sombras, donde está el mundo real, el mundo del conocimiento; allá, donde los ropajes y velos no le permiten a nuestros ojos arribar encontramos los límites de la verdad, los límites permisibles.

Pero a la luz también es la creadora del volumen, gracias a la utilización de la misma es que en la imagen obtenemos diferentes planos y, por consiguiente, espacio. El espacio es uno de los elementos de estudio más importantes de las artes visuales, y ha sido el que ha cambiado y dado a los artistas nuevas formas de expresión, además de ser el que ha cambiado el curso de la misma historia del arte, ¿que es el espacio sin luz? "Si divinizamos el espacio, la luz es divina; si descubrimos su forma, la luz es geométrica; si lo llenamos de materia, la luz es sustancial, la historia de la luz es también la historia del espacio".⁸⁶

La luz esculpe el espacio, y desde el comienzo de la historia se le ha tratado como el puente entre los objetos y el hombre. Así, la forma de representación de la plástica que hasta nuestros tiempos se conserva es la que se obtiene de conjugar el espacio, la luz y la sombra. Los objetos o personajes son iluminados y su interposición a la fuente implica su sombra, de esta manera se le concibe un lugar a la sombra, a los objetos en el espacio, y la luz queda como el elemento que nos permite trazar el espacio imaginario, lo cual no sucede sin la sombra. Sin ella el cuadro sería luz y la luz no se ve mientras nada impida su paso.

⁸⁶Zanjonc Arthur, *Atrayendo la luz*, p. 97.

Su contraparte es la sombra, que también ha sido interpretada en diferentes maneras, y las que tienen que ver con el trabajo son las siguientes:

La idea de la sombra como encarnación divina: la luz, ya mencionamos antes, representa en sí al ser divino, de el proviene, o es él. La sombra es el elemento de encarnación del ser, mientras ésta no exista lo que está frente a nuestros ojos son seres celestiales, que no han tomado carne en este mundo, la sombra es referente de piel, de cuerpo y un ser que la proyecta es un ser que existe. La sombra constata la presencia. Lo que tiene sombra existe. Pero la sombra no describe al ser solamente, lo reproduce en su generalidad, no se le parece aunque su existencia nos habla de su presencia. Las sombras son para el trabajo la existencia de lo fotografiado y, al ser poco legible lo que vemos, en ellas buscamos las explicaciones pertinentes, siendo ellas más sinceras, aunque en su generalidad puedan falsear más la información recibida y nosotros expliquemos lo que vemos a partir de nuestros referentes. Las sombras son en este caso la encarnación de nuestros propios deseos.

Nuestro doble, la sombra, en ella encontramos lo que ocultamos. La sombra nos descubre, nos desnuda, en ella no hay disfraz, porque no hay semejanza, somos nosotros y nuestro interior, lo que se proyecta. Las sombras que aparecen en el trabajo, son en sí la representación del que está ahí, nos confirman la existencia de algo, nos indican que hay más y nos dan la posibilidad de vernos en ellas. No nos muestran como la luz, al contrario, nos ocultan, pero su generalidad nos hace vernos en ellas. La sombra nos protege, nos permite esconder nuestros otros yos, que a la luz nunca saldrán. En ella nosotros mismos no nos reconocemos, somos, pero todas nuestras facetas están incluidas en ella. El acto de fotografiar incluye la pose, el hacernos ver como

no somos y la sombra es capaz de informarnos acciones más auténticas que las que nos daría la propia persona sobre su interior. En la imagen podemos falsear el modelo, pero su sombra siempre estará presente y será incorruptible, será lo que queramos ver en ella.

La analogía de la luz con el erotismo nace en el desvelamiento, desnuda los objetos, los hace visibles a nuestros ojos.

Alexander Cozens caracteriza los negros como propiedad de lo sublime: "Lo sublime combina admiración, miedo, e incluso terror. La oscuridad es una de sus causas".⁸⁷ De esta manera los negros que aparecen en grandes superficies en las imágenes evocan nuestros temores, los lugares inaccesibles y, como el vacío, el problema no es el miedo que provoca, sino el deseo de arrojarse.

Así, la luz está colocada de manera que permita ver el fruto en su generalidad, dándonos oportunidad de crear en la imagen las sensaciones que uno quiera ver. La iluminación es directa, lo que crea grandes sombras, fuertes y de amplias dimensiones, mezclándose con el fondo, nos ocultan al modelo, nos colocan en la posibilidad de continuarlo en la penumbra, en aquel lugar que le está vetado a nuestra visión, pero que, por lo que vemos, sigue existiendo, más allá del encuadre. Así las sombras son nuestras aliadas, en la íntima realidad, como en la imagen misma. La luz colocada de manera rasante exagera las texturas, haciéndolas táctiles, en los acercamientos logramos realidades de aparentes cuerpos vistos en grandes ampliaciones o, de tan cerca, distinguimos en ellos calidades de momentos sólo táctiles.

⁸⁷ Stoichita, Victor, *Breve historia de la sombra*, p. 168



“Cuando se es artista, de lo que se trata es de intentar integrar tu vida en tu obra.”, dice Mapplethorpe. Imagen 24

Mapplethorpe se convierte en el antecedente de la propuesta, debido a el trabajo que realiza a lo largo de su vida, que incluye tres motivos, el retrato, las flores y el sexo.

Imagen 24- Mapplethorpe, Alcatraz, 1988

En una visita a Londres, Mapplethorpe aprovechó para pasar por varias galerías y mostrar su trabajo, que fue recibido de la misma manera que en otros países, con un no por respuesta y la justificación de no poder exponer ese tipo de imágenes. Mapplethorpe decidió, después de tan frustrante trato, hacer fotografías que la gente pudiera colgar en su pared sin sentirse incómoda, por lo que decidió retomar su trabajo con las flores. Imagen 25



Imagen 25- Mapplethorpe, Orquídeas, 1985

Aun siendo un trabajo que Mapplethorpe consideraba ajeno a su obra, en él se observan sus obsesiones por la escultura, por el sexo y su constante preocupación por la utilización de la luz. Son estos elementos los que hemos elegido para llevar a cabo la propuesta.

Uno de los principales elementos en Mapplethorpe es la luz, “David Bourdon felicita a Mapplethorpe por su ‘Veermeriana iluminación indirecta’, a la vez

que subrayaba sus 'dotes para hacer palpable la luz de un modo refrescante e ingenioso que fortalece sus composiciones' ".⁸⁸

Aun siendo obra a la que Robert Mapplethorpe daba una importancia menor que a su trabajo de desnudo, ésta no deja de lado las características esenciales en él. Como Berguer cita, la visión de Mapplethorpe no podía dejar de lado los elementos que caracterizaban su obra y es por esto que sus flores están cargadas de una fuerte sexualidad.

Tomando en cuenta que Robert Mapplethorpe tenía la idea de que su vida y su obra tenían que ser una misma, y su vida siempre estuvo protagonizada por la cuestión sexual, sus flores tienen esta misma carga sexual, la cual no es dada por acercamientos, sino por la sutileza en el trato de las formas. La importancia en el modelo recae en las posibilidades que el encontraba para fotografiarlo, siempre buscando los encuadres más convenientes y la iluminación que le permitiera ver la sutileza de la flor misma. En las imágenes la forma del modelo es importante, aunque la importancia de la imagen recae en la iluminación, ésta juega con la flor, tocándola muy sutilmente. Al recorrerla con la vista, tocamos todos los rincones del modelo. Al mismo tiempo daba especial importancia a los elementos que acompañarían la imagen, los floreros y los fondos están seleccionados de manera que contribuyen con la imagen.

Mapplethorpe enfocaba el tema de las flores del mismo modo que el de los hombres que posaban para él... solía arrojarlas a la basura antes de que se

⁸⁸ Morrisroe, Patricia, *Robert Mapplethorpe*, Barcelona, Ed. CIRCE, 1996, p. 185.

marchitaran y murieran. “Me obsesiona la belleza... Necesito que todo sea perfecto, lo que claro está, nunca sucede. Y eso resulta una situación incómoda, porque uno nunca se siente realmente satisfecho”.⁸⁹

Mapplethorpe siempre estuvo rodeado de personas que veían sus vidas deshacerse frente a sus ojos, la de él mismo lo llevó a reflejar en sus imágenes la muerte. Sabía que todo lo que fotografiaba conservaría el momento mismo de la toma, sus imágenes se ven cargadas de vida. Escogía los objetos o los modelos en la mejor etapa de la misma, y se libraba de ellos antes de exponerse el mismo a la decadencia. La misma razón que le impedía visitar los hospitales. Las flores de Mapplethorpe están cargadas de vida huyendo de la muerte, en ellas siempre reconocemos la finitud del momento, la perfección de un instante.

Hay una imagen de su obra que no indica plenitud, es por esto una de sus más fuertes imágenes. Se trata de la caída de los tulipanes, una vez que se concluye su instante de perfección. No hay vuelta de hoja, la transformación del modelo es inexorable, la imagen es muy fuerte por que en ella vemos el inicio de la caída del mismo fotógrafo. Imagen 26



Imagen 26 Mapplethorpe, Tulipanes, 1988

Aún cuando Mapplethorpe decidió regresar a este tipo de imágenes pensando en hacer algo diferente a lo que era su obra, las imágenes de flores son las más ligadas a la idea de muerte y, por lo mismo; como hemos revisado, a la

⁸⁹ Anne Horton, entrevista 1987, en Morrisroe Patricia, *Robert Mapplethorpe*, p. 189.

idea de reproducción. La sexualidad nunca estuvo lejos de lo que hacía, aunque él lo ocultara. En las imágenes vemos una idea de reproducción, de captación del esplendor, pero el momento que nos narra la imagen es sólo un instante. La muerte está implícita y la narración nos lleva a su deceso, a su transformación. Aunque Mapplethorpe las veía como decorativas, es en ellas en donde es más sincero su fugaz paso por este mundo. El ideal que buscaba sólo era llenado de instantes fugaces, aun cuando siempre buscó la intemporalidad y la trascendencia.

Las imágenes de Mapplethorpe eran realizadas en condiciones muy controladas, ya fueran hechas con luz artificial o natural; así, todos sus modelos se quejaban de ser objetualizados, mismo trato que se ve en toda su obra. Sin importar las características de sus modelos, a la hora de fotografiar olvidaba si lo que se encontraba frente a su cámara tenía vida o no, para él era un objeto que tenía que iluminar de la mejor manera posible, para que el objeto siempre reflejara todo lo que él quería.

"Intentaba erotizar casi todo lo que fotografiaba, pero sus fotografías raramente resultaban eróticas... Todo lo que hacía era frío, estático y distanciado", dice George Stambolian.⁹⁰ Esta descripción tiene que ver sólo con la manera en que Mapplethorpe aborda sus modelos, en su serie de flores, vemos algunas de las características que hemos descrito en el trabajo de Bloosfeldt, un fondo liso y una preocupación por el enfoque correcto de todos los elementos, pero la diferencia radica en la manera de componer la imagen y su utilización de la iluminación.

⁹⁰ Ibid, p. 200

La fotografía de Mapplethorpe es realizada en un fondo liso, pero este, a diferencia del utilizado por Blossfeldt, añade información a la imagen, al ser este de color modifica la recepción del objeto fotografiado, así, los alcatraces resaltan en los fondos rojizos, y sus flores amarillas se llenan de vida frente un fondo azul.



Imagen 27

Imagen 27- Mapplethorpe, Alcatraz, 1988

Mapplethorpe utiliza un formato cuadrado, el cual se define como estático, lo que hace que sus imágenes cobren tanto movimiento, aun cuando sus modelos están en el centro es tanta la disposición de los objetos y las líneas que crean la misma iluminación. Sus composiciones no son estáticas, esto lo logra por la disposición asimétrica de los modelos, por la utilización de las líneas verticales, horizontales y diagonales de mayor fuerza, que parten de las esquinas del cuadrado y, sobre todo, por la importancia que tiene el juego de luz y sombra. A aquellas que se sitúa en el centro, les añade movimiento, por los fondos o los objetos a su alrededor. Imagen 28



Imagen 28 -Mapplethorpe, Orquídea, 1986

Aun en su estatismo, las imágenes no proponen una lectura pasiva, la vista se pierde en los pliegues de la flor, en las transparencias obtenidas, en sus mínimos detalles. Así, la unión entre sus imágenes de flores y sus imágenes corporales está en la búsqueda de la muerte, siempre puso en juego su vida, y sus imágenes siempre fueron un desafío para las reglas sociales; como

menciona Garner, las flores eran una manera de acercarse a la vida que el llevó.

Philippe Garner dice: "En definitiva, resulta imposible adivinar cómo percibirán a Robert Mapplethorpe las generaciones futuras. Opino que muchas personas compraban sus flores por la emoción de poseer un original. Muchas de ellas jamás habrían colgado sus imágenes sexuales en su casa, pero el hecho de poseer una de sus flores les permitía coquetear levemente con su mundo. La exploración de la sexualidad representa un tema de gran importancia en fotografía, y Robert, sin duda, ha de contemplarse como una figura crucial".⁹¹

La unión entre sus flores y sus desnudos, se encuentra en la búsqueda de la unión entre sus dos vidas; por un lado, Mapplethorpe quería el reconocimiento, que en su momento ostentaba Warhol; por el otro, estaba seguro de que su vida y su obra debían ser una sola cosa. En las flores Mapplethorpe busca su ideal, pero este se le escapa, como el control de su vida misma.

Imagen 29

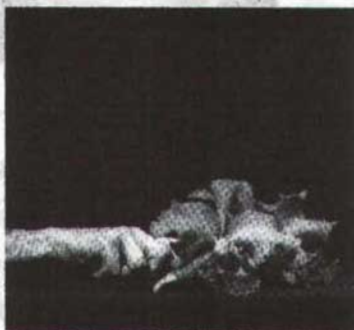


Imagen 29- Mapplethorpe, Orquídea con Mano

⁹¹Ibid, p. 348.

3.1 Las imágenes.

Las imágenes presentan solamente un objeto a fotografiar, tomando un fondo liso plano y en la mayoría de las ocasiones oscuro, no representa nada, no parece influir en nada. Es, como menciona Víctor Stoichita, “un fondo negro, impenetrable”, pero sí se entremezcla con las sombras del objeto, lo que nos da la sensación de que éste se continúa en un sitio al cual no podemos acceder y nos da la sensación de que la imagen continúa fuera de los encuadres. Aquí nos podemos valer de una de las leyes de la Gestalt: “*Ley de la continuación adecuada: existe una tendencia 'natural' a continuar de manera racional una forma dada si está inacabada.*”.⁹² De tal manera que las imágenes siempre serán concluidas por el espectador, lo que no podemos controlar es la forma en que cada quien lo hace. Pero sabemos que en el acto de ver siempre está incluida la rememoración, y el espectador realizara este acto, completando la imagen e interpretándola de acuerdo a sus búsquedas personales.

La iluminación está realizada a partir de una sola fuente, se utilizó una luz de cuarzo y focos de tungsteno de 100 watts, en este caso no es importante la calidad de la luz (natural o tungsteno), ya que no modifica, por ser película en blanco y negro, el resultado.

Lo importante de la luz es su dirección y la manera de rebotarla, lo cual se realiza mediante la utilización de espejos y reflectores blancos. Al ser una sola fuente el contraste es fuerte, lo que nos impide una lectura del total, por lo que los reflectores están colocados de tal manera que rellenen aquellos

⁹² Aumont, Jacques, *La imagen*, tr. Antonio López Ruiz, Barcelona, Paidós, 1992, p. 75

sitios que la fuente no puede alcanzar y que son importantes para la lectura. Los espejos rebotan la luz casi en su totalidad, mientras que los paneles absorben una pequeña cantidad de la misma, consiguiendo de esta forma una iluminación de acuerdo a lo requerido por la imagen misma, compensando los oscuros y rellenando los sitios que sean importantes para leer, sin restar importancia al contraste.

Los encuadres son de primeros planos que conducirán las vistas a una proximidad, a una intimidad; como menciona Baudrillard, nos acercamos a la realidad de los cuerpos, a lo que no hemos visto nunca. Al tomar en cuenta el tamaño de las frutas nos acercamos y vemos en ellas lo que no se nos había ocurrido observar, lo que no habíamos contemplado como táctil, nos lleva a sus texturas y las propone extremadamente sutiles o escabrosas. Para esto se utilizó un lente 210mm, más lentillas de acercamiento, lo que reduce la profundidad de campo casi en su totalidad, aun si utilizamos un diafragma 22, no se logra una profundidad de más de 5 centímetros. La profundidad es importante porque los elementos de la fruta son esenciales en la imagen y el discurso de la misma, así hemos mencionado la importancia de la textura, la cual necesita de un buen enfoque para poderse distinguir y diferenciar las diversas sensaciones que ella provoca. La perspectiva de las imágenes es casi nula por tratarse de detalles y debido al problema mencionado con la profundidad de campo, así mismo la utilización de un telefoto reduce los planos, al acercarnos a la imagen los planos se pegan unos a otros, dando la idea de que no hay mucho espacio. Sin embargo éste se gana debido a otros factores, uno de ellos es la importancia que se le ha dado a la creación o resalte de las texturas. Sabemos que los objetos más cercanos tienen más

información para nuestro cerebro, mientras más textura existe parece que el objeto se encuentra más cercano y la falta de ésta nos da la idea de distancia, esto nos ayuda a crear profundidad. Asimismo los objetos más iluminados se acercan y los más oscuros se alejan, se comprimen con el fondo. Finalmente, hemos mencionado el problema del enfoque, éste también aporta a la imagen la sensación de distancia, siendo muy corta la profundidad de campo, pareciera que los objetos se distancian de nosotros.

Los tiempos de exposición utilizados, para conseguir la menor apertura de diafragma, varían entre 2 y 15 segundos. Lo que no crea ningún problema, ya que las condiciones de la toma están controladas.

Los encuadres varían, en verticales y horizontales, debido a las posibilidades de lectura y expresión del fruto.

Conclusiones

La Imagen es un momento de una historia que sigue aconteciendo.

Carlos Oliva⁹³

La imagen contiene todo lo posible en su interior. No es pasado, porque se reinventa en cada interpretación, en cada momento que nos detenemos a observarla. La idea de imagen como atemporal es una referencia solamente a su representación, la imagen es una construcción creada por el espectador, nos contiene y se contiene ella misma.

La imagen que pretexto nuestro estudio es aquella que se da en la intemporalidad, aquella que se reinterpreta con las múltiples lecturas de la evolución humana. En ella encontramos el problema de la comprensión del mundo, la imagen que es ahora la dominante del mismo, la época de las imágenes como se define el momento que pasamos, es otra época más, en la que la codificación de símbolos se da en otra escala. La imagen ha sido y sigue siendo uno de los escaparates de la actualidad del mundo, no sólo es la que decide los eventos, la moda, también es, por su facilidad de transmisión, la detonadora de muchos eventos mundiales, es el escaparate por el cual los sucesos que podríamos antes no conocer y por lo tanto no ser de importancia mundial ahora se dan, baste el ejemplo de las torres gemelas.

⁹³Oliva M., Carlos, *Deseo y mirada del laberinto*, México, Tierra Adentro, 2002, p. 12

La imagen incluye en ella la forma de lectura, pero es el espectador el que codificará y hará la misma a partir de sus conocimientos. La imagen encierra el imaginario y el espectador se encuentra entre la posibilidad de ser el imaginario mismo. Mirar una imagen implica el desplazamiento de lo cotidiano al espacio de la imagen, además de entrar en un espacio construido de otros dos, el espacio representado y el espacio plástico.

La imagen es una narración en el tiempo y el espacio de ella misma, el relato forma parte de la imagen, porque éste narra y ordena los sucesos mostrados por la imagen. El narrador es el observador que interpreta los hechos que están frente a su mirada, en el instante fijo de una imagen. Toda imagen es leída por sus espectadores de diferente manera, los cambios de tiempo, de ideología y cultura condicionan la lectura.

Al aceptar la imagen como relato aceptamos el lenguaje existente en ella y la posibilidad de codificación del mismo, la imagen aun en su reproducibilidad y su invasión en el mundo, sigue siendo un código que descifrar. Y no hay mejor ejemplificación de lo anterior que la imagen virtual, lo que tenemos en la computadora, en la red o en cualquier medio para trasladar la imagen. Es información, un código, y el aparato que lo puede descifrar es un programa de computadora, de la misma manera sucede con textos, correos y cualquier documento que necesite de un programa de codificación especial. Una vez que se ha ingresado en el programa, la relación que establecen espectador e imagen es la misma que si ésta estuviera en un soporte real (en el mundo físico), y no en uno virtual.

La mirada crea la imagen en esta codificación de signos, la vista es quien la interpreta, así, la mirada es la que da acceso a los signos, que serán codificados

por cada persona. La propuesta de narración en la imagen surge de un contar tanto el pasado como el presente, tanto de la realización de la imagen como de las ideas contenidas en ella. La imagen existe, pues, en cuanto la mirada de alguien se posa en ella.

La imagen en su sentido de remembranza cobra más sentido en su reproductibilidad, ya no es portadora de eternidad, ahora es un pretexto para no olvidar, para re-vivir, para vivir todo aquello que no ésta a nuestro alcance.

En el trabajo realizado, las imágenes y su creación implicaron desde un principio la relatividad de lo que se fotografiaba, el modelo queda en sí reducido a un medio, que nos facilita, por medio de analogías, la posibilidad interpretativa; la imagen fotográfica sí capta, por medio de la luz, lo que está frente al objetivo. Es, como bien nos muestra, la copia más fiel, y lo seguirá siendo, debido a la mejora en los procesos técnicos tanto de captación de la imagen como de impresión de la misma, pero también es por consiguiente la imagen más falsa, porque no es real lo que vemos, es una representación. La imagen fotográfica falsea en su fidelidad. En su intemporalidad, el tiempo transcurre y la fotografía lo detiene, estas característica provén a la fotografía de los elementos para falsear la imagen, con la posibilidad de mostrar todos los detalles que el ojo humano nunca percibirá.

Aludiendo, y buscando por sobre todo la creación de metáforas y la posibilidad de interpretación en la imagen, concluimos entonces que los límites y los procesos envuelven toda la obra y por consiguiente la creación no sería posible sin haber uno mismo cruzado a través de sí, del lenguaje y de la técnica

utilizada. No obstante, lo más importante es el proceso acumulado, ya que deja de manifiesto las múltiples posibilidades de abordar los temas y las casualidades que llevan a los resultados, por ende no podemos cerrar aquí el ciclo, pero sí aceptar que por el momento este proceso finalizó.

El camino que se nos presentó dejó por sentado el hecho del juego. El método utilizado para la creación de imágenes partió de realizarlas sin ningún tipo de complicación técnica o formal, simplemente eran una necesidad de expresión, a medida que la investigación se fue formalizando se hizo una revisión de los procesos, de las técnicas y de los conceptos que al principio propiciaron las imágenes. Así, como en todo juego, las reglas y los límites fueron cambiando y complicándose. Por un momento ya no era el decir algo, sino encontrar en la imagen el equilibrio correcto entre todos los elementos que intervenían en ella. Las imágenes resultantes tienen ahora todos los elementos formales requeridos, son en sí el reflejo del estudio realizado, y de mi transformación desde haber comenzado con esta propuesta.

Hay que aceptar que las imágenes crecieron en los elementos técnicos y formales, pero el proceso se ha hecho tan mecánico que la expresión lograda en la parte intermedia se ha perdido, en la búsqueda de la mejor expresión de los elementos que intervienen, aunque las tomas son mejores técnicamente, las posibilidades metafóricas de la imagen se han diluido con el avance del trabajo. Asimismo, la necesidad personal de dialogar a partir de las preguntas establecidas. Tal hecho se convierte en el fin de la seducción, cuando ya no hay respuestas de uno de los dos extremos, el juego concluye, la seducción se rompe.

Esto no es ninguna pérdida, sólo muestra que los procesos se concluyen y que los resultados obtenidos tendrán que dar frutos en el futuro. El cambio, o como yo proponía desde el comienzo, el límite fue transgredido, en este caso el que yo me había puesto en el proceso. El trabajo en sí cubrió con las posibilidades pero ya no había más limitantes, o las posibilidades en este momento están cerradas, y si aceptamos el juego implícito en la vida misma estaremos convencidos de que el final de esto sólo traerá nuevas reglas.

Por ahora quedarán respondidas las preguntas que me llevaron a la realización del trabajo, ¿el erotismo, la transgresión y el desnudo son un puente al conocimiento?

El hecho de que el erotismo exista en su alejamiento social, implica verlo siempre con un aura divina. El erotismo nos enfrenta con la religión, con la moral cotidiana, con todos aquellas limitantes sociales para la creación y crecimiento del sujeto. Nuestro entorno erótico es real, no es un acto ficticio, inventado por los mass-media, es necesario aceptarlo en nuestras vidas. Implica aceptarnos como seres vivientes, como seres en busca de su eternización en el tiempo, como seres continuos. El aceptar el fenómeno del erotismo es al mismo tiempo el aceptar la muerte y nuestros deseos de permanencia. El erotismo no es sino un paso más hacia nuestra reproducción. Y en este sentido es que la imagen resulta infranqueable, el ser imagen es también el ser reproducido, el ser imagen es morir en el tiempo y pasar a formar parte de la atemporalidad social.

En cuánto a los resultados de las imágenes, recordemos que toda la investigación plástica surge del siguiente enunciado. El erotismo y la imagen nos abren nuevos caminos de comunicación a partir del transgredir que es el rompimiento de límites, como el desnudar. La elaboración de las imágenes parte de esta premisa, los dos elementos que las engloban son la transgresión por medio de el desnudo.

La construcción de las imágenes implico desde un principio el buscar que estos dos elementos fueran los puntos primordiales del discurso de las mismas, ahora bien, dónde lo encontramos. El desnudo comienza por ver el interior de los frutos, pero como hemos dicho, estos dejaron de ser ellos para transformarse, entonces los interiores que vemos dependen de la construcción de la imagen que cada observador cree. Así, nos encontramos con la posibilidad interpretativa, la cual se basa en los recuerdos de cada uno de los observadores. Las imágenes nos desnudan, porque nos enfrentan a lo que queremos interpretar y no a lo que vemos. Esta capacidad de la fotografía para permitirnos falsear lo que se ve es lo que le da una de sus mayores posibilidades en su despliegue. Así, el límite de las imágenes está en el fruto. El darnos la posibilidad de vernos en él, de recordar a partir de él y de sentir implica que estamos abriendo nuevos caminos de comunicación, los mismos que una vez transitados nos llevan a transformar nuestra percepción, no sólo de la imagen, sino de nosotros mismos.

Esta transgresión a la que nos ha llevado la elaboración de la propuesta concluye abriéndonos nuevos espacios de discusión y de creación.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, tr. Alfredo N. Galleta, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 1206 pp.
- Akoun, André y Ferrier, Jean-Louis (editores), *Diccionario del saber moderno. Las artes*, tr. Juan José Ferrero, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1977, 560pp.
- Ashford, Rod (compilador), *Erotique. Obras maestras de la fotografía erótica*, tr. Blanca Del Cerro, Madrid, Ed. LIBSA, 2001, 224pp.
- Aumont Jacques, *La imagen*, tr. Antonio López Ruiz, Barcelona, Paidós, 1992, 336pp.
- Balmori, Santos, *Áurea medida*, México, Ed. UNAM, 189 pp.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, tr. Joaquim Sala-Sanahuja, España, Paidós, 1994, 207pp.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, tr. Antoni Vicens, México, Tusquets, 1997, 378pp.
 - La historia del ojo*, tr. Margo Glantz, México, Ediciones Coyoacán, 1994, 122pp.
 - La literatura y el mal*, tr. Lourdes Munárriz, España, Taurus, 1971, 250pp.
 - Las lágrimas de Eros*, tr. David Fernández, España, Tusquets, 2000, 266pp.
- Baudrillard , Jean, *De la seducción*, tr. Elena Benarroch, Planeta, España, 1993.
- Berger, John, *Modos de ver*, tr. Justo G. Beramendi, España, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 179pp.
- Berger, John y Morh Jean, *Otra manera de contar*, tr. Coro Acarreta, Murcia, Edit. Mestizo, 1998, 101pp.

- Cartier-Bresson, Henri, *Fotografiar del natural*, tr. Núria Pujol i Valls, Barcelona, España, Ed. GG, 2003, 100pp.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, tr. Ramón Hervás, Barcelona, Paidós, 1994, 317pp.
- Dominique Braqué, *La fotografía plástica*, tr. Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 284pp.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, tr. Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1986, 191pp.
- Echeverría Bolívar, *Definición de la cultura*, México, Ed. Itaca, 2001
- *El placer de fotografiar*, Barcelona, Ed. Folio Kodak, 1980, 302pp.
- Ewing, William A., *El cuerpo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1996, 432 pp.
Love and Desire, United States, Ed. Chronicle Books, 1999, 400pp
- Feher Michel, Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (editores), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, tr. Anne Cancogne... et al. Madrid, Taurus, 1990
- Fisher, Ernst, *La necesidad del arte*, tr. Jordi Solé-Tura España, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, 270pp.
- Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, tr. Eduardo Molina, México, Trillas, 1990, 78pp.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de judas. fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 192pp.
- Fontcuberta, Joan, *ciencia y ficción*, 1984, Ed. Mestizo, 1984.

- García Canal, María Inés y Chávez Mayol, Humberto, *El tiro de gracia*, México, Punto de Fuga y CNCA, 1998
- Hans, Christian Adam, *Karl Blossfeldt*, Milan, Ed. Taschen, 2001, 359pp.
- Heiting Manfred, *Imogen Cunningham*, Italia, Taschen, 2001, 251 pp.
- Konze, Michael. *Jan, Saudek*, España, TASCHEN, 1997, 96.pp.
- Johns, Catherine, *Sex or Symbol? Erotic Images of de Greece and Rome*, London, The British Museum Press, 2002, 159 pp.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Tr. G. Dieterich, México, Ed. Coyoacán, 8va. 2001, 135 pp.
- Langford, Michael, *Fotografía Básica*, tr. Luis Jordá, Barcelona, Edit, Omega, 5ta, 1984, 455 pp.
- Lindner Gert, *ABC de la fotografía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975, 327 pp.
- Mapplethorpe, *Flowers*, Italia, Edit. Bofinck, 1999, 51pp.
- Marcuse, Herbert. *Eros y Civilización*, tr. Juan Garcia Ponce, Barcelona, Edit, Ariel, 2002, 254 pp.
- Marques de Sade, *Justina*, tr Isabel Brouard, 4ta. Madrid, Edit. Cátedra, Colección Letras Universales, 1997, 369 pp.
- Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, tr. Jorge Romero, Edit. Paidós, Buenos Aires, 1986 70 pp.
- Morrisroe Patricia, *Robert Mapplethorpe*, tr. Gian Castelli Gair, Barcelona, Edit. CIRCE, 1996, 414 pp.

- Muthesius – Néret, *El erotismo en el arte*, tr. Carlos Caramés Colonia, Alemania, Edit. Taschen, 1993, 200pp.
- Oliva M., Carlos, *Deseo y mirada del laberinto*, México, Tierra Adentro, 2002, 136pp.
 La creación de la mirada, México, Editorial Verdehalago, 2004, 118pp.
- Paz, Octavio, *Ideas y costumbres II*, Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 714pp.
- Platón, *Diálogos. República*, Libro IV, Edit. Gredos, España, 2000, 503pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte*, 4ed, México, UNAM, 1991, 492pp.
- Smith, W. Eugene, *Masters of Photography*, Aperture Foundation, 1999, 96pp.
- Stoichita, Victor, *Breve historia de la sombra*, tr. Anna María Coderch, Madrid, Ediciones Siruela, 2da. 2000, 279 pp.
- Vargas, Ava, *La casa de citas*, México, Grijalbo, 1991, 86 pp.
- Weston Edward, et al..., *La mirada de la ruptura*, México, CNCA, 1994, 155 pp.
- Yates, Steve, *Poéticas del espacio*, tr. Antonio Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 312pp.
- Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen: indagaciones sobre lenguaje, imagen y representación*. Mimeografiados Tesis de doctorado en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003. 431 pp.
- Zanjonc, Arthur, *Atrapando la luz*, España, Ed. Andrés Bello, 1996, 371pp.

HEMEROGRAFÍA

- *Alquimia*, # 3, Mayo - Agosto/ 1998.
- *Foto & Video*, 8 volúmenes, Barcelona, Ed. RBA 1992.
- Oliva Mendoza, Carlos, "La crueldad de la representación del mundo", en *La Jornada Semanal*, # 436, 13 de julio, 2003, p. 14.

FILMOGRAFÍA

- Bertolucci, Bernardo, *El último tango en París*, Italia/Francia, Alberto Grimaldi Productions, 1972.
- Oshima, Nagasi, *El imperio de los sentidos*, Japón, Argos films- Osima Productions, 1975.

BIBLIOGRAFÍA (Literatura y otros materiales)

- Apollinaire, Guillaume, *Las once mil vergas*, tr. Mauro Armijo, España, Valdemar, 1996, 158pp.
- Barbey, d´Aurevilly, *Las diabólicas*, tr. Antonio Redondo Magaña, España, El mundo, 96pp.
- Brown, Norman, *Eros y Tanatos*, tr. Francisca Perujo, Edit. Joaquín Mortiz, México D.F. 1967, 415pp.

- Calvino, Italo *Los amores difíciles*, tr. Aurora Bernardez, México, Tusquets, 1991, 253pp.
- Cela, Camilo José, *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, Ed. Temas de Hoy, España, 214pp
- Cominges, Jorge, compilador, *Cuentos eróticos*, coautores, comunicación y Publicaciones S.A. qué leer, 127pp.
- De Prada Juan Manuel, *Coños*, España, Valdemar, 2000, 160pp.
- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, tr. Lucila Baranda y Alberto Claveria Ibanez México, Gedisa, 1984, 267pp.
- Fonseca, Rubem, *Del fondo del mundo prostituto, solo amores guarde para mi puro*, tr. Rodolfo Mata y Regina Crespo, México, Cal y Arena, 1999. *La Cofradía de los Espada*, tr. Rodolfo Mata y Regina Crespo, México, Cal y Arena, 2000, 128pp.
- Kosinski, Jerzy *En busca de Goddard*, España, Seix Barral, 1998, 286 pp.
- Réage, Pauline, *Historia de O. Retorno a Roissy*, tr. Álvaro Castillo, España, El Mundo, 1998, 95pp.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Capítulo 1:

- Página 20. Imagen 01:
Dalí, "El fenómeno del éxtasis", en Muthesius – Néret, *El erotismo en el arte*, Alemania, Edit. Taschen, p. 139
- Página 21. Imagen 02:
Francis Bacon, "Two Figures", Ibid, p. 132.
- Página 22. Imagen 03
Rosso, en "Las lágrimas de Eros" (Venus llorando la muerte de Adonis), Escuela de Fontainebleau, en Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, España, Tusquets, p. 130.
- Página 22. Imagen 04:
Delacroix, "Muerte de Sardanápalo", en Muthesius – Néret, *El erotismo en el arte*, op. cit., p. 187.
- Página 25. Imagen 05:
Constantin Brancusi, "El beso", Ibid, p. 109.
- Página 25. Imagen 06:
Rodin, "El beso", (1886), Ibid, p. 108.
- Página 26. Imagen 07:
Masson, André, (dibujo para Justine, de Sade, 1928), en Bataille, Georges, *El erotismo*, 7ed. México, Tusquets, p. 21.
- Página 34. Imagen 08:
Triunfo de Príapo, Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, pp. 90-91.
- Página 35. Imagen 09:
Saudek, Jan, "Victory on the Sea", (1992), en *Jan Saudek*, España, TASCHEN, 1997, p. 17.

- Página 36. Imagen 10:
Saudek, Jan, "Late late night show", (1987), *Ibid*, p. 77.
- Página 45. Imagen 11:
Johns, Catherine "Imagen de arte Griego", en *Sex or Simbol? Erotic Images of de Greece and Rome*, London, The British Museum Press, p. 91.

Capítulo 2:

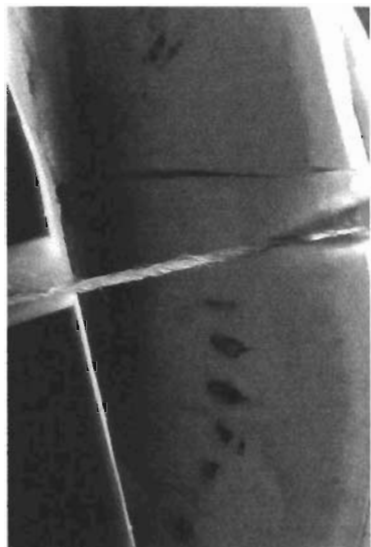
- Página 51. Imagen 12:
Anónimo, (Sin título), (1950), en Ewing, William A., *El cuerpo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1996, p. 229.
- Página 51. Imagen 13:
Nell Gwynne, Lely, en Berger, John, *Modos de Ver*, España, Barcelona, Gustavo Gili, p. 60.
- Página 51. Imagen 14:
Anónimo, en *Erotique, Obras Maestras de la Fotografía Erótica*, Madrid, Ed. LIBSA, p. 20.
- Página 53. Imagen 15:
W.Eugene Smith, 'The Wake, from "Spanish Village"', (1951), en *W.Eugene Smith, Masters of Photography*, Aperture Foundation, 1999, p. 59.
- Página 58. Imagen 16:
W.Eugene Smith, "The Walk to Paradise, Garden". (1946), en *W.Eugene Smith, Masters of Photography*, Aperture Foundation, 1999, p. 23.
- Página 60. Imagen 17:
Jan Saudek, "El Reportero", (1994), en *Jan Saudek*, op. cit. pp 58,59

Capítulo 3:

- Página 67. Imagen 18:
Hans, Christian Adam, "Balsamina glandulifera, Blossfeldt", en *Karl Blossfeldt*, Milan, Ed. Taschen, 200, p. 93.
- Página 68. Imagen 19:
Hans, Christian Adam, "Farolillo, flor, Blossfeldt", *Ibid*, p. 298.
- Página 68. Imagen 20:
Cunningham, "Capullo de Magnolia", en Heiting Manfred, *Imoge Cunningham*, Italla, Taschen, 2001, pp 200.
- Página 69. Imagen 21:
Cunningham, "Magnolia. Torre de alhajas", *Ibid*, p. 201.
- Página 71. Imagen 22:
Cunningham, "Alcatraz", *Ibid*, pp 193.
- Página 71. Imagen 23:
Weston, Edward, "Pimiento", en *Edward Weston, La Mirada de la Ruptura*, México, CNCA, 1994, p. 101.
- Página 85. Imagen 24:
Mapplethorpe, "Alcatraz", (1988), en Mapplethorpe, *Flowers*, Italia, Edit. Bufinch, 1999, p. 39.
- Página 85. Imagen 25:
Mapplethorpe, "Orquideas", (1985), *Ibid*, pp. 16-17.
- Página 87. Imagen 26:
Mapplethorpe, "Tulipanes", (1988), *Ibid*, p. 26.
- Página 89. Imagen 27:
Mapplethorpe, "Alcatraz", (1988), *Ibid*, p. 33.

- Página 89. Imagen 28:
Mapplethorpe, "Orquidea", (1986), *Ibid*, p. 17.
- Página 90. Imagen 29:
Mapplethorpe, "Orquidea con Mano", en William A. Ewing, *Love and Desire*, United States, Ed. Chronicle Books, 1999, p. 253.

Anexo:
Obra



"Apariencias"
Plata sobre Gelatina



"No prefieres los melones"
Plata sobre Gelatina



"Melón"
Plata sobre Gelatina



"Pasar al interior"
Plata sobre Gelatina



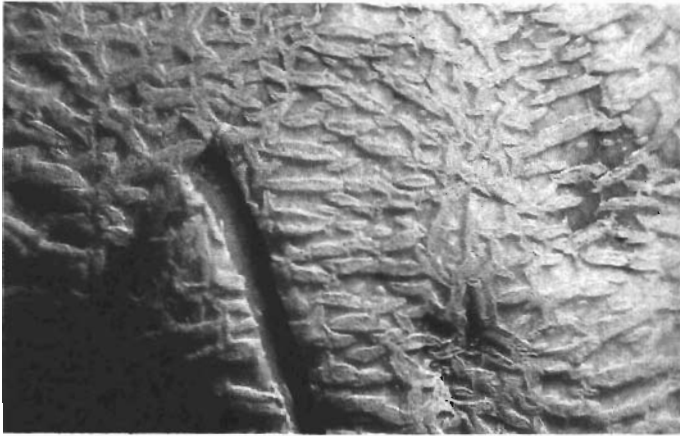


"Separación"
Plata sobre Gelatina



"Nisperos"
Plata sobre Gelatina





Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina

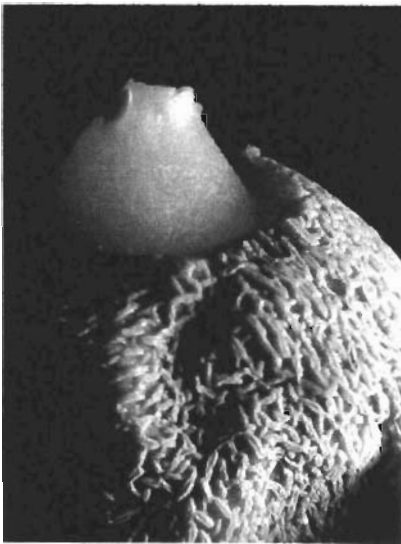




Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina



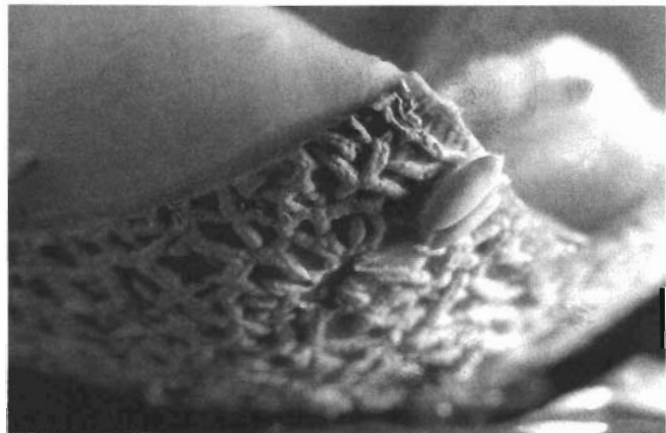
Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina



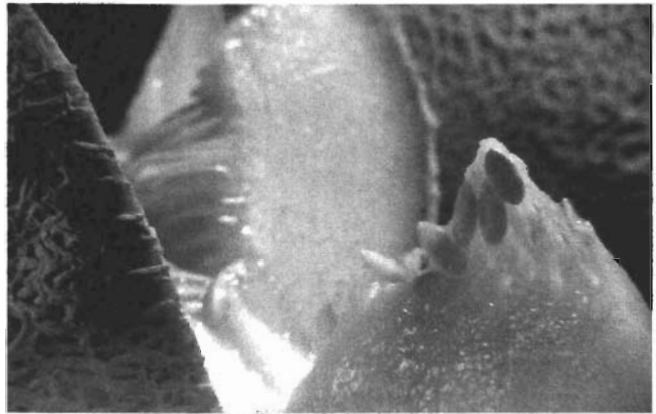
Plata sobre Gelatina



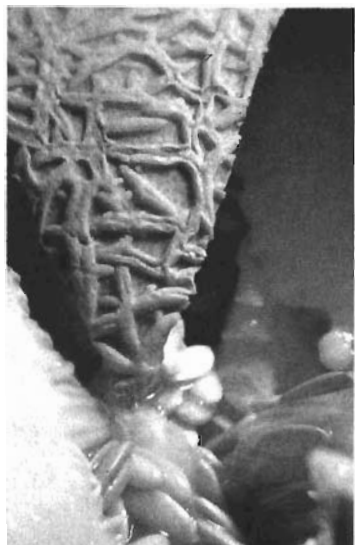
Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina

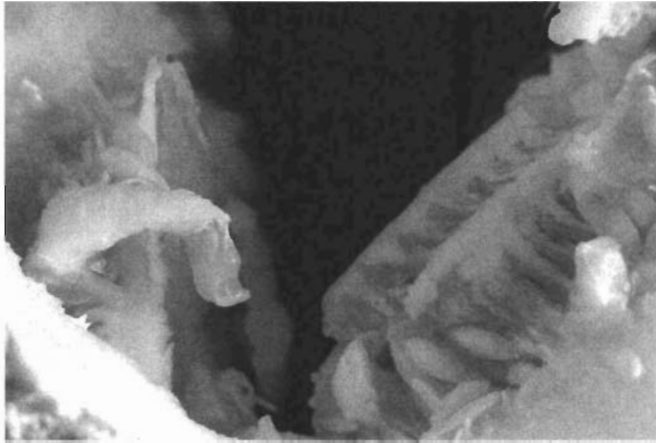




Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina



"Continuidad"
Plata sobre Gelatina



Plata sobre Gelatina



"Transgresión"
Plata sobre Gelatina



"La Caverna"
Plata sobre Gelatina