



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

## **ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“En un Principio fue la Hoja de Parra”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL  
TÍTULO DE:  
**LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

PRESENTA:  
**SERGIO CRUZ CONTRERAS**

DIRECTOR DE TESIS:  
**MAESTRO LUIS JESÚS ARGUDÍN ALCÉRRECA**

MÉXICO D. F., 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES  
PLÁSTICAS

“EN UN PRINCIPIO FUE LA HOJA DE PARRA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL  
TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
SERGIO CRUZ CONTRERAS

DIRECTOR DE TESIS:

MAESTRO LUIS JESÚS ARGUDÍN ALCÉRRECA

MÉXICO D. F., 2014

## Agradecimientos

A la UNAM

Por su generosidad en mi  
formación académica

A los Profesores de la ENAP  
Por su dedicación a la enseñanza

A los Maestros

Javier Guadarrama  
Santiago Oretaga  
Alfredo Nieto

Por su influencia en mi formación  
como productor plástico

A los miembros del Jurado

Claudia Angélica Gallegos Téllez Rojo  
Santiago Ortega Hernández  
Alfredo Nieto Martínez  
Francisco Javier Guadarrama Román

Por las valiosas recomendaciones que permitieron  
mejorar la versión final de la tesis.



Al Maestro

Luis Jesús Argudín Alcérreca

Director de la tesis, por la confianza  
que siempre mostró hacia mi trabajo.

# ÍNDICE

Introducción .....	1
Capítulo I. – Definición del Problema	
Introducción .....	5
1. Problema, Hipótesis de trabajo, Preguntas de Investigación .....	6
1.1 Problema .....	8
1.2 Hipótesis de trabajo .....	8
1.3 Preguntas de Investigación .....	8
2. Contextualización del problema .....	9
2.1 Las relaciones sexuales en la cultura .....	11
2.1.1 Las relaciones sexuales en México .....	13

2.2 La representación plástica de la sexualidad en la cultura .....	15
2.2.1 Las representaciones plásticas de las prácticas sexuales en Mexico .....	19

## Capítulo II: Referentes teóricos

Introducción .....	25
1. Sistema de Producción artístico-visual .....	25
1.1 La sociedad .....	26
1.2 El productor plástico .....	28
1.3 Las operaciones .....	29
1.4 El acto de producir .....	30
1.5 El producto: una imagen .....	35
1.6 Distribución del producto plástico .....	35
1.7 Proceso de consumo .....	36
2 La imagen: síntesis de un concepto, una forma y una técnica .....	39
2.1 Aspecto conceptual de la imagen .....	39
2.2 Aspecto formal de la imagen .....	40
2.3 Aspecto técnico de la imagen .....	44
2.4 Análisis de la obra .....	46
2.4.1 Análisis sin sentido .....	47
2.4.2 Categoría del “asco” como criterio de análisis .....	47
3. Fundamentación de la Propuesta Plástica .....	48
3.1 Concepto de Propuesta Plástica .....	48
3.2 Tema de la Propuesta .....	49
3.3 Conceptualización de actividad sexual humana .....	49
3.4 Título de la Propuesta Plástica: .....	49
3.5 Aspecto conceptual de la propuesta: La actividad sexual humana como metáfora teatral .....	50
3.6 Aspecto formal de la propuesta .....	51
3.6.1 Elementos morfológicos, dinámicos y compositivos .....	51
3.7 Aspecto técnico de la propuesta .....	52
3.8 Análisis de la Propuesta Plástica: “ <i>En un Principio fue la Hoja de Parra</i> ” .....	53

## Capítulo III.-Resultados y Discusión

Introducción .....	55
1. Reporte de la parte experimental: proceso y producto .....	57
2. Reporte de la construcción de la propuesta: Proceso y producto .....	69
2.1 Proceso de producción: Papel del marco teórico .....	69
2.2 Obra producida y análisis de ella .....	73
2.2.1 Obra producida .....	73
2.2.2 Descripción global de la obra producida y algunas	

reflexiones sobre doce piezas específicas .....	74
2.2.2.1 Aspecto conceptual .....	74
2.2.2.2 Aspecto formal .....	75
2.2.2.3 Aspecto técnico .....	76
2.2.2.4 Consideraciones acerca de las treinta y ocho piezas como una serie.....	78
2.2.2.5 Consideraciones acerca de doce obras que forman parte de la propuesta plástica: “En un Principio fue la Hoja de Parra”.....	81
2.2.2.5.1 “Bellos amores” .....	81
2.2.2.5.2 “Cabellos largos y espesos” .....	83
2.2.2.5.3 “Fragancia de tu piel” .....	85
2.2.2.5.4 “Destilando miel” .....	87
2.2.2.5.5 “Esos montes, morada de latidos” .....	89
2.2.2.5.6 “La fragancia de tus perfumes” .....	91
2.2.2.5.7 “Entre azucenas” .....	93
2.2.2.5.8 “Roja corteza de granadal” .....	95
2.2.2.5.9 “Todo fue un sueño” .....	97
2.2.2.5.10 “Miel y leche de tu lengua” .....	99
2.2.2.5.11 “Las marcas de la noche sobre tu vientre” .....	101
2.2.2.5.12 “Si ya me despojé de mi vestido” .....	103
2.2.3 “Análisis sin Sentido” de la obra: Es el olor de tus vestidos” .....	105
2.2.4 Observaciones a la serie: “En un Principio fue una Hoja de Parra” según la Categoría del “asco” .....	115
2.2.5 Opinión sobre la obra producida .....	122
2.2.5.1 Opinión del Maestro Javier Guadarrama .....	123
Respuestas a las Preguntas de Investigación .....	125
Conclusiones .....	127
Lista de obra .....	128
Referencias Bibliográficas .....	129

## Introducción

En este trabajo se presenta una propuesta plástica, alrededor de algunos aspectos de las “prácticas sexuales humanas”.

Arropadas por el concepto “erotismo”, entendido como la cultura del sexo, las imágenes se realizaron con la técnica del óleo.

Las “prácticas sexuales humanas” son un ejemplo de hecho social cotidiano y al ocurrir sus protagonistas tienen alguna respuesta para cada una de las siguientes preguntas: ¿por qué?, ¿para qué?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿con quién?

Los productores plásticos, al construir representaciones de las prácticas sexuales humanas, también contestan cada una de las preguntas anteriores.

Sin embargo, una vez construida la obra plástica, lo que menos importa o, de plano, no importa, son las respuestas concretas que el productor plástico tenga a las preguntas anteriores. Lo que importa, lo que verdaderamente importa, es el producto plástico elaborado utilizando materiales plásticos. La obra que produjo puede dar indicios de las respuestas que el productor tenía acerca de las seis preguntas anteriores, pero eso está en un lugar secundario; en primer

lugar está la forma en la cual materializó sus ideas, sus pensamientos: si los productos tienen méritos plásticos ha cumplido con su objetivo de productor plástico; si no los tiene puede ser discurso hablado, propaganda, didáctica, pero no plástica.

La propuesta plástica, cuya presentación es el objetivo de estas páginas, es una respuesta a las preguntas anteriores, pero, en primer lugar, intenta ser obra plástica.

El trabajo está integrado por una Introducción, tres Capítulos, Lista de Obra, y las Referencias bibliográficas. A continuación se describe el contenido de cada Capítulo.

En el Capítulo I se plantea el Problema que motivó el trabajo, la Hipótesis que subyace a la creencia en lo plausible de la respuesta y las Preguntas de Investigación que marcan el “camino” a seguir; así como, a manera de antecedentes del Problema, se hace un muy breve recuento, de carácter histórico, de las siguientes dos cuestiones: la conducta sexual humana, y su representación a través de imágenes.

El Capítulo II, está integrado de dos partes, una, de carácter general, está dedicado a poner en claro y desarrollar algunos elementos teóricos que sirven de herramientas de pensamiento para justificar la propuesta pictórica. Se inicia retomando y describiendo el concepto de Sistema de Producción Artístico Visual introducido por el Maestro Juan Acha, y dentro de él se caracteriza a la *imagen* una síntesis de tres elementos: concepto, forma y contenido, conocida a través de la enseñanza del Maestro Javier Guadarrama. Además, se describen dos métodos de análisis que se utilizan para analizar las imágenes producidas: el método denominado Análisis sin sentido, introducido por Justo Villafañe en su libro *Introducción a la teoría de la imagen* y el método que utiliza la Categoría del asco, fundamentada en parte del contenido de los libros *El Arte y su Sombra* de Mario Perniola y *Arte hoy* de Brandon Taylor. La segunda parte de este Capítulo II, de carácter particular, contiene una aplicación del contenido desarrollado en la primera, y en ella: se precisan los conceptos que justifican la propuesta plástica que se hace. Se introduce la noción de erotismo, como la cultura de lo referente al sexo; el concepto de cultura como la colección de toda la producción social, de un grupo humano o lo que caracteriza a un individuo, en su totalidad, como ser social; la interpretación de las prácticas sexuales como un caso particular de interacción social cotidiana; la noción de *script* teatral, que se utiliza en Sociología, y que en nuestro caso sirve de metáfora para pensar las prácticas sexuales entre personas. Por otro lado, se definen las cualidades formales y técnicas que caracterizan a la propuesta que se plantea.

En el Capítulo III se reporta el proceso de construcción de la Propuesta Plástica y los productos obtenidos, el análisis de los mismos, y se muestra la opinión que le mereció de parte del Maestro Javier Guadarrama. Una vez realizado lo anterior, se contestan las Preguntas de Investigación y se formulan algunas Conclusiones. En cuanto al proceso de construcción de la Propuesta Plástica y los productos obtenidos, esto puede dividirse en dos niveles: el primero, un trabajo de tipo experimental y otro, el trabajo de construcción de la propia propuesta, cada uno con sus respectivos productos. En consecuencia, el reporte que se hace se presenta según estos niveles. Con relación al trabajo de construcción de la propuesta se reporta, por un lado, el proceso general de construcción de toda la obra plástica definitiva; en seguida se describe la obra producida, treinta y ocho piezas, que integra la propuesta y se llevan a cabo: Una descripción global de la propuesta, que incluye algunas reflexiones sobre doce piezas específicas; el análisis de una obra en particular de acuerdo a la metodología del Análisis sin Sentido y un segundo análisis general, según la Categoría del asco.





# Capítulo I

## Definición del Problema

### Introducción

En este Capítulo se hacen explícitos los siguientes aspectos: en primer lugar, el problema que se intenta resolver, la hipótesis de trabajo y las preguntas de investigación; en segundo lugar, y, con el objeto de contextualizar de manera general el problema, se desarrollan, de manera sintética, dos cuestiones: el papel de las relaciones sexuales en lo social y su representación plástica, en particular en México.

## 1. Problema, Hipótesis de trabajo, Preguntas de Investigación.

La representación plástica de la actividad sexual humana, es el tema que se desarrolla en este trabajo. Desde la perspectiva plástica, la representación de las prácticas sexuales humanas es fuente de preguntas, las siguientes son una pequeña muestra: ¿cómo se ha representado el espacio físico en que tiene lugar la acción, el tiempo en que se lleva a cabo, los personajes que intervienen, el ambiente de la escena, etc.?, ¿qué papel desempeña el modelo humano en el proceso de producción de la representación?, ¿hay diferencia entre una representación hecha por un hombre y aquella que hace una mujer?, ¿qué tipo de representaciones demanda el mercado?, ¿por qué no abundan representaciones de prácticas sexuales entre lisiados, discapacitados y viejos?, etc.

La representación plástica de la actividad sexual humana, ha estado presente desde que el hombre habitaba en las cavernas, y las formas de representación que registra la historia es muy rica. Veamos, a manera de ejemplo, sólo los siguientes cinco casos:

Clark (1981), refiriéndose a la representación del cuerpo desnudo durante el contacto sexual, realizada por Utamaro, dice:

... en los llamados libros de cabecera de Utamaro, que son guías ilustradas para el contacto sexual, nunca aparece desnudo el cuerpo entero. ... p.357.

Con relación a la representación del acto sexual por Rembrandt, Schama (2002) comenta:

Ningún artista del siglo XVII pintó el acto sexual de un modo parecido a Rembrandt. A pesar de la vigilancia del censor, los grabados eróticos, la mayoría de ellos producidos en Francia e Italia, circulaban también en los Países Bajos; ... p.606.

Calvino (1987) reflexiona sobre la representación del erotismo en las estampas eróticas japonesas, de la siguiente forma:

Algunas reflexiones sobre las estampas eróticas japonesas. Las figuras humanas se presentan como formadas por tres elementos muy distintos

1. Los rostros concentrados, absortos en una especie de mirada interior.
2. Los cuerpos de contornos trazados con líneas sueltas y netas y de superficie sin color evocan una piel clara y una carne suave, sin músculos, sin diferencia entre hombre y mujer.
3. Los órganos sexuales representados con una técnica mucho más minuciosa, una visión tridimensional (dibujados con muchas líneas y colores oscuros) que consigue mostrarlo todo: pelos, grandes labios, a veces incluso el interior del sexo femenino, y el miembro masculino como una viscera turgente; separación estilística del conjunto del dibujo que revela en los órganos sexuales una naturaleza completamente diferente, independiente del resto de la persona, y una ferocidad salvaje.

La discontinuidad de estos aspectos es subrayada por el hecho de que los cuerpos están parcialmente envueltos en ropajes o mantas, escondiendo detalles de la confusión de miembros que se enlazan y se superponen, por lo cual la primera operación de nuestra "lectura", nada instantánea, es reconocer a qué persona pertenece esta o aquella parte del cuerpo.

Tal eclecticismo estilístico parece a propósito para expresar la presencia en el amor físico de factores estético-emotivos muy diferentes que actúan simultáneamente. pp. 184-5.

Por otro lado, Saura (1990) opina, sobre la representación plástica de la cópula:

En las artes plásticas existe el género desnudo, pero no ha existido el de la cópula. Esta realidad es significativa, habida cuenta de que el acto amoroso, como todo el mundo lo sabe, es una actividad esencial en el ser humano. p. 19.

Los artistas plásticos contemporáneos, valiéndose de fundamentos, formas plásticas y técnicas muy particulares hablan a través de figuras del cuerpo roto, torturado, el sexo explícito, el Pornoterrorismo, etc. y producen piezas que provocan, incomodan, cuestionan, producen asco, rechazo, y a veces también gustan y seducen. Basta recordar, como quinto ejemplo, el caso del accionista Vienés Rudolf Schwarzkogler que (Suckaer, Nota 60, p. 73) "... murió en 1969, aparentemente durante una acción en la que se castró."

En otro orden de ideas, hay, en el Kunsthistorisches Museum, de Viena, una pintura de Albrecht Altdorfer (1480-1538), "*Lot y sus hijas*", que es un ejemplo de representación plástica de las prácticas sexuales humanas: es un tema relacionado con la religión donde, supuestamente, los protagonistas son humanos. En general, en relación a esta obra podemos formular tres categorías de preguntas (Maestro Javier Guadarrama, comunicación personal): ¿qué conceptos, qué formas plásticas y que técnicas utilizó Altdorfer?

Altdorfer, contemporáneo de Lucas Signorelli, Perugino, Leonardo da Vinci, Pinturichio, Miguel Ángel Buonarroti y Rafael Sanzio, entre otros pintores, vivió cuando Savonarola quemaba libros, en el tiempo en que el arte y el humanismo renacentistas romanos alcanzan la cumbre, y Lutero es excomulgado, y Castiglione y Maquiavelo escriben *El cortesano* y *El Príncipe*, respectivamente, y se escucha la música de Palestrina (Fleming, 1982). Naturalmente, las respuestas a las preguntas anteriores tienen que ver, en mayor o menor grado, con la cultura del tiempo y el espacio en que vivió Altdorfer (Hauser, 1994): es posible, entre otras muchas cosas, tener una buena estimación de la distancia que separa a una de las hijas de Lot, que se encuentra al fondo, del primer plano en que se lleva a cabo la escena principal y es, por la sencilla razón, de que Altdorfer se sirvió de la perspectiva renacentista para representar el espacio, que es un espacio abierto, al aire libre, en que la acción tiene lugar.

En este contexto, el problema que se plantea, y resuelve, en el presente trabajo es el siguiente:

### 1.1 Problema

Producir un conjunto de obras plásticas, sobre la actividad sexual humana, entendida ésta como un elemento de la cultura del erotismo, que formalmente se sirva de elementos plásticos “tradicionales” y utilice la técnica del óleo.

La búsqueda de solución al problema planteado, se orienta por la siguiente:

### 1.2 Hipótesis de trabajo

Es posible construir una propuesta plástica, utilizando una perspectiva teórica, que conciba a una obra plástica como síntesis de una posición conceptual sobre un tema, un enfoque sobre sus aspectos formales y una determina técnica a utilizar.

Con el objeto de alcanzar el objetivo que se propone el trabajo, se considera pertinente plantear las siguientes preguntas de investigación cuyas respuestas son necesarias para producir las obras que se buscan:

### 1.3 Preguntas de investigación

¿Qué conjunto de conceptos acerca de las prácticas sexuales humanas y de la representación plástica en general, puede ser útil para orientar la construcción de una propuesta plástica con tema sobre prácticas sexuales humanas?

¿Qué elementos plásticos se podrían seleccionar, y con qué criterio, de tal forma que puedan ser útiles en la estructuración de una obra que haga referencia a las prácticas sexuales humanas?

¿Qué técnicas, dentro de las tradicionales, sería más adecuado utilizar para producir una obra plástica cuyo tema sea las prácticas

sexuales humanas, una vez que se han definido los elementos conceptuales y formales que orientarán dicha construcción?

En un tiempo en que la plástica tradicional ha sido cuestionada en “todos” sus aspectos y que lo natural sería abordar cualquier temática desde posturas propias de la posmodernidad Benjamin (2003), hay necesidad de decir dos palabras en justicia a la “tradicción” en la plástica. Primero, por la razón que aporta Argudín (2011; p. 24): por “...una presencia terca, persistente, de las manifestaciones “tradicionales” como la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado”. En segundo lugar, seguir produciendo obras plásticas, desde posturas tradicionales, sin dejar que estas desaparezcan, pero con una visión crítica, abre la posibilidad, siempre, de que cuando la cultura del momento lo propicie y se encuentre el talento individual necesario, se produzcan lenguajes plásticos novedosos y trascendentes dentro de la misma tradición.



Rembrandt: *El monje en el maizal*, h. 1646, aguafuerte, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

## 2. Contextualización del Problema

Lo sexual, instinto que nos hermana con todos los seres vivos, animales y plantas, es impresionante cuando se cobra conciencia de la manera en la cual ha sido moldeado por la sociedad. De ser el mecanismo básico para la conservación de la especie, ha dado pie a capítulos completos en textos religiosos. Y pensar que todo esto ha sido hechura humana.

La sexualidad es, tal vez, la característica humana que ha tenido más influencia y, a la vez, ha sido la más influida, por la cultura humana. Causa y consecuencia de gran diversidad de manifestaciones culturales, Freud la situaba, nada menos, en el centro de todo lo humano.

El tema de la sexualidad humana se vuelve más tratable cuando recordamos que, culturalmente, es creación humana. Berger y Luckmann (1994) analizan con detalle de qué manera lo que en un primer momento es “significado subjetivo”, se trasmuta en “hecho objetivo”. De acuerdo a estos autores, la sociología del conocimiento debe captar la forma en que cristaliza, para el sentido común del hombre de la calle, una “realidad” ya establecida: debe ocuparse del análisis de la construcción social de la realidad, en particular de la realidad.

Los pueblos, las culturas, es decir, las sociedades, han tenido la sexualidad que ellos se construyeron. ¿Por qué había los castrati? Porque cierta clase social requería de voces “angelicales”: algo así como Los Niños Cantores de Viena. ¿Por qué los Dioses griegos y romanos eran tan apasionados sexualmente? Porque los griegos clásicos conocían muy bien la conducta humana y, de acuerdo a Mondolfo (1979), los problemas humanos y los conceptos relativos a ellos proporcionaron el modelo y la orientación a la reflexión sobre la naturaleza. ¿Por qué la sexualidad humana, en el lumpen proletariado de la Ciudad de México, o en las niñas bien de Polanco, tiene las características que tiene? Porque hay una serie de razones sociológicas que determinan que tales clases sociales piensen y aceptan que así es y que así está bien.

Por otro lado, también en función del tiempo y lugar, las culturas construyeron representaciones gráficas de diversos aspectos de la sexualidad humana. ¿Por qué lo hicieron? Por diversas razones: con fines científicos en el caso de Leonardo da Vinci y Andrés Vesalio; por razones mágicas según los Olmecas prehispánicos; por la religión, en los templos de Khajuraho; por erotismo en el Kama Sutra, etc.

Toda manifestación de la cultura humana cobra cierta coherencia y sentido cuando se enfoca desde la perspectiva del quehacer humano y así ocurre con la sexualidad humana y sus representaciones gráficas.

A continuación se desarrollan muy brevemente; y sólo con el propósito de contextualizar el objetivo central del trabajo, los siguientes dos apartados: Las relaciones sexuales en la cultura y su representación plástica.

## 2.1 Las relaciones sexuales en la cultura

La sexualidad humana, se ha estudiado desde distintas perspectivas: filosofía (¿qué es la femineidad?, psicología (los aportes del psicoanálisis en sus diferentes versiones), derecho (legislación sobre las uniones entre personas no heterosexuales), economía (la industria de la prostitución), medicina (enfermedades de carácter sexual), química (los fundamentos de la atracción sexual), arquitectura (el diseño del harén), comunicación (el arte en comunidades homosexuales), antropología (los comportamientos sexuales de distintas comunidades, por ejemplo, del lumpen proletariado), semiótica (los significados eróticos de flores, frutos, animales, etc.), sociología (la construcción de los roles sociales de los sexos, en particular el machismo, el paternalismo, etc.), etc.

La literatura que trata la sexualidad humana y su relación con todo lo humano es en extremo copiosa. En este trabajo, que no pretende ser un estudio a profundidad de alguna problemática particular, sólo se hace mención de lo mínimo necesario para tener una idea general de la sexualidad, como hecho social, y de su relación con las representaciones plásticas.

Veamos, en concreto, sólo algunos ejemplos. Potts y Short (2001) pretenden comprender nuestras pasiones y explicarlas; contemplan aspectos del ciclo vital humano como son el enamoramiento, matrimonio, relaciones sexuales, concepción, embarazo, parto, pubertad, paternidad y maternidad, menopausia y muerte. De cada uno de ellos se cuestionan sobre los fundamentos biológicos que subyacen a nuestra conducta, cómo han establecido estas bases las diversas culturas antiguas y contemporáneas, y qué se puede extraer que sirva en la solución de problemas actuales, tanto del individuo como de la comunidad., Seager (2001) desde su posición feminista resume el estado de la mujer en el mundo contemporáneo en particular, el mercado mundial del sexo. Robins (1996), hace lo mismo pero refiriéndose a la mujer en el antiguo Egipto. El siguiente ejemplo que menciona en su libro ilustra lo poco que hemos cambiado, como sociedad, en costumbres sexuales: “...Paneb tuvo relaciones con la ciudadana Yuy, cuando ella era la esposa del trabajador Qenna. Tuvo relaciones con la ciudadana Hunero, mientras ella estaba con Pendua. Tuvo relaciones con la ciudadana Hunero, mientras ella estaba con Hesysunef...Y cuando había tenido relaciones con Hunero, también tuvo relaciones con Webjet, su hija. Además, Aapehty, su hijo, tuvo también relaciones con Webjet”. Angela Davis, la luchadora social norteamericana aborda , (Davis, 2005), entre otros problemas relacionados con las mujeres, la raza y la clase, cuestiones como la violación, el racismo y el mito del violador

negro. García et al. (1997), consideran la sexualidad como un objeto histórico, sometido a transformaciones, avatares y manipulaciones. Haeberle(2009), respondiendo a la recomendación que en 1975 hizo la Organización Mundial de la Salud (OMS), resume en su Atlas información útil sobre los diferentes aspectos de la sexualidad humana: los órganos sexuales, la conducta sexual, aspectos de la relación sexualidad y sociedad como son la familia, la pornografía, la prostitución, etc. Hill et al. (2006) escriben una antología que abarca 2000 años de la relación entre literatura y plástica eróticas, en donde recogen textos del Kama-Sutra, Boccaccio, Casanova, Anaïs Nin, Henry Miller, Erica Jong, y muchos más autores. Profusamente ilustrada.

En este trabajo, por su propósito, de lo único que se trata es de recordar el papel fundamental que ha desempeñado en la sociedad como valor humano. En tal sentido, a continuación, sólo se enumera, a manera de resumen, una serie de puntos, ridículo por su número, que servirán para mantener tal recuerdo.

En un principio existió una monogamia natural, cuyo fin era sin duda servir de instrumento necesario para el incremento y cuidado de la prole.

Posteriormente, la situación variaría hacia la poliandria y la poligamia, adquiriendo la mujer una posición social importante como creadora de bienes para la comunidad: los hijos.

Lo más probable, es que no se ejerciera sobre ella ningún tipo de violencia sexual.

Con las primeras civilizaciones, la sexualidad se diversifica.

El antiguo Egipto fue permisivo en materia sexual. El incesto no había sido prohibido y eran frecuentes los matrimonios entre hermanos,

En Babilonia, dominó la represión sexual. La mujer llegó a convertirse en objeto de placer y “productora” de hijos. La monogamia era estricta, aunque el hombre pudiera tener concubinas legales, y los crímenes sexuales se castigaban con dureza: la mujer adúltera era arrojada al agua junto con su amante, o bien se le cortaba a ella la nariz y él era castrado.

En Israel el matrimonio se consideraba un deber, así como la procreación, condenándose todas las prácticas sexuales no dirigidas hacia tal fin. La prostitución era algo muy extendido, sin las connotaciones negativas que hoy posee.

En la India la subordinación de la mujer al hombre era total.

Entre los griegos el placer se buscaba en la prostitución, y la homosexualidad no preferente estuvo bastante extendida (Platón afirmaba que el amor ideal solo podía existir entre hombres).



En Roma las relaciones extramatrimoniales, tanto masculinas como femeninas, se consideraban necesidad natural.

La llegada del cristianismo trajo ideas restrictivas en este terreno. La prohibición de las relaciones extramatrimoniales es radical. La castidad, se entendía como la supresión de la búsqueda de placer sexual; el coito era sólo para la procreación, con la menor cantidad de placer posible. Surgió la dicotomía del espíritu (Cristo) contra la carne (Satanás), la mera contemplación del cuerpo desnudo resultaba impúdica, relacionada siempre con sexualidad y vicio. La homosexualidad, pasó a considerarse como una de las mayores aberraciones sexuales.

La mujer quedó reducida a un estado de inferioridad respecto al varón. Su única función a partir de entonces pasó a ser la de esposa y madre. La castidad era tenida como necesaria tanto para el varón como para la mujer, pero el primero gozaría siempre en la práctica de una mayor permisividad sexual.

Desde mediados del siglo XIX, la civilización occidental experimenta los primeros cambios de las costumbres sexuales. La revolución sexual se vería favorecida por la progresiva emancipación femenina en el terreno laboral y por la toma de conciencia de algunos varones de la discriminación social de la mujer respecto a ellos en la vida cotidiana. Esta revolución intenta sentar las bases de una nueva moral sexual que reivindica el derecho al amor y a la felicidad, la eliminación de la discriminación que pesa sobre la mujer y el derecho a una vida sexual sin más normas que el respeto a la propia persona y a los demás.

### 2.1.1 Las relaciones sexuales en México

Las prácticas sexuales, siendo algo tan cotidiano, en la actualidad su intimidad se ha visto violentada por espionaje fotográfico, la internet y las redes sociales. Esto hace que sea muy difícil hablar acerca de ellas. No es un tema de fácil conversación. Por lo tanto, ¿cómo se puede llegar a saber de qué manera se practican en México, actualmente?

La forma en que los mexicanos llevan a cabo algunas conductas cotidianas se conoce con cierto detalle. Por ejemplo, se sabe qué comen, cuánto gastan en comida, cómo la preparan, en dónde comen, con quién comen, cuánto comen, cada cuánto tiempo comen, etc. Así como este ejemplo, hay otros más.

Sin embargo, respuestas a preguntas concretas acerca de las prácticas sexuales cotidianas no son muchas las que se tienen. Un hecho, que también llama la atención, es que parece ser que

la iglesia sabía más de esto, en los siglos pasados, que lo que sabemos ahora; todo gracias a que contaban con el recurso de la confesión, Foucault (2009), que les permitía recabar información detallada en muchos aspectos de la vida cotidiana.

Al revisar el “Atlas Akal del comportamiento sexual humano. Sexualidad y prácticas sexuales en el mundo”, Mackay (2004), se encuentra que la gran mayoría de datos que registra, no se conocen para el caso de México.

Es un tema difícil de estudiar. Aún con eso existen estudios que con metodologías particulares, hacen intentos serios por llegar a conocer algunos de sus aspectos. En seguida mencionamos algunos pocos ejemplos. Vargas (1991), documenta el ambiente de la casa de citas del México de 1900, a través de fotografías de mujeres que trabajaban en tales lugares, todo ello aclarado y explicado por la interesante introducción escrita por Carlos Monsiváis. Gutmann (2000), analiza la masculinidad y la modernidad en el México contemporáneo. Su libro, “Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón”, pone en entredicho el estereotipo del mexicano borracho y mujeriego. A partir de la teoría y la metodología que propone Foucault, Malinowsky, Mead, Weeks y Freud, Ponce (2001), estudia el discurso de lo sexual a través de intuiciones empíricas en las calles de Boca del Cielo, cerca del Puerto de Veracruz. Encuentra que en cada casa, en cada esquina, en cada puerta del lugar se respira una atmósfera erótica. Pero, ¿qué hay detrás de todo lo aparente? ¿Cómo se construyen y se viven las relaciones de pareja dentro de la comunidad? ¿Qué tipo de sexualidad es realmente permitida y cuál es censurada? Sus resultados muestran un mundo lleno de contradicciones entre el decir y el hacer, y una gama rica en diversidad sexual. Luna, de (2003), valiéndose de una rica documentación discute la oposición entre carne y espíritu que se muestra de cuerpo entero al velar o reprimir buena parte de nuestra intimidad cuando ésta nos impone su apetencia sexual. Jiménez (2006), trata el tema de los ambientes de salones de baile, cabarets, billares y teatros de la Ciudad de México en un tiempo que cubre aproximadamente de 1920 a la década de los sesenta, y de paso, los aborda como escenarios del deseo carnal de algunos de sus parroquianos. Lara (2008), a través de un trabajo claramente hermenéutico, como él mismo lo señala, narra y analiza las prácticas amoratorias de los mexicanos al resentir la llegada y conquista por los españoles. Reyes (2009), estudia el fenómeno gráfico que significó la aparición, el año 1897 en la Ciudad de México, de tarjetas postales con reproducciones artísticas del cuerpo desnudo femenino, y la proliferación de dibujos y caricaturas pícaras en semanarios y revistas de

divertimento. Aguirre et al. (2010), con base en su expresión *en el principio era el sexo*, reconstruye la sexualidad de los mexicanos, antes de la llegada de los españoles, en el periodo de la conquista e inicios de la época colonial.

Es curioso, pero de quienes se tiene un mayor conocimiento, acerca de sus prácticas sexuales, es de grupos minoritarios que han estado, históricamente, marginados. Pero, de las personas consideradas “normales”, uno supone que sus prácticas son de acuerdo a lo que se considera “normal”.

En resumen, a ciencia cierta, se sabe poco acerca de cómo son las prácticas sexuales en nuestro país.

El conocimiento acerca de las prácticas sexuales en México se puede enriquecer a través de la literatura. Los escritores, del género que sea, son fuente de información importante al respecto. Nada más hay que recordar títulos como: *Del oficio*, de Antonia Mora; *Parejas* (Premio Xavier Villaurrutia y el Premio de Narrativa Colima en 1981), de Jaime del Palacio; *Cuentos Eróticos Mexicanos*, Compilados por Beatriz Escalante y José Luis Morales; *Oficio de Tinieblas*, de Rosario Castellanos; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco; *Aura*, de Carlos Fuentes; *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, etc.

El periodismo también proporciona información valiosa, Plata (2011). Asumiendo lo perentoria que es una noticia, siempre es posible buscar elementos que puedan trascender lo inmediato. Cotidianamente hay noticias que son recurrentes alrededor de algunos aspectos de la sexualidad: enterarse de lo que el ex Primer Ministro Italiano Silvio Berlusconi hace es, de alguna manera, conocer lo humano de la sexualidad.

Finalmente, quiero recordar lo que Schopenhauer (Rocca, 2008) dijo alguna vez: “El instinto sexual es el más vehemente de todos los anhelos, el deseo de los deseos, la concentración de toda nuestra voluntad”.

## 2.2 La representación plástica de la sexualidad en la cultura

En todas las épocas y en todos los tiempos la producción plástica relacionada con la sexualidad ha sido una realidad. Clayson (1991), en su tesis doctoral, después convertida en libro, aborda la prostitución en el arte francés de la época impresionista; Gall (1966), estudia la “pintura galante” en Francia durante el siglo XVIII. Horodner et al., (2005), curan y analizan una exposición de dibujo erótico contemporáneo; Slade (2001), en una obra monumental en tres

volúmenes compila información sobre la representación de la sexualidad y la pornografía en EEUU; Ungerer (2001) reúne en un volumen de más de cuatrocientas páginas algunos de sus dibujos dedicados al erotismo, que de alguna manera muestra el interés por el tema en la plástica contemporánea.

Los contextos en los que ha aparecido la representación plástica de la sexualidad han sido de los más diversos, así como la simbología que ha conllevado. Entre los contextos en que ha surgido se pueden mencionar los siguientes: lo sagrado ha sido fuente de inspiración constante, se puede decir que, en todas las culturas, (los templos de algunas culturas orientales), el cristianismo ha dado lugar a obras plásticas no sólo en gran cantidad, sino que además, muchas de ellas consideradas sobresalientes (los libros de horas, el Juicio Final), el paganismo sigue aportando conceptos, ideas y motivos, en nuestros tiempos como en épocas pasadas, (Leda, las Tres Gracias), el realismo es una constante, con su justificación en la mimesis, aún en la posmodernidad (San Juan Bautista de Caravaggio, Bernini, Fragonard, Boucher), la fantasía, siempre en busca de mundos posibles, sigue explorando el inconsciente del humano (Füssli, Géricault, Delacroix), el amor en venta, que es tan antiguo como la humanidad, en sus versiones actuales sigue estando presente (Alma-Tadema, Gérôme, Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Manet), la mujer que todo lo devora (Beardsleuy, Klimt, Schiele, Rodin, Munch, Groz), la metamorfosis erótica (Picasso, Magritte, Ernst, Dalí, Bellmer, Jones, Dubuffet, de Kooning, Wesselmann).

La sexualidad como símbolo (a veces bastante explícito) está presente en la Venus observada, en la lujuria, las desviaciones, los dolores placenteros, la castración: temor básico del hombre, según el psicoanálisis.

La *Venus observada* resume el acto de ver a un desnudo (Berger, 2007). Si una obra de arte con contenido erótico nos conmueve, aunque sea mínimamente, nos hallamos desempeñando el papel de *voyeurs*. La esencia de la posición del *voyeur* es el alejamiento de la acción. Sus satisfacciones llegan a él, no a través de lo que hace, sino a través de lo que ve que se hace (o que se va a hacer). Desde el punto de vista del psicoanálisis, parecería que el disfrute del arte erótico es considerado una desviación. El tema más simple y evidente del entusiasmo del *voyeur* hombre es la mujer desnuda, y el desnudo femenino es uno de los temas estándares del arte occidental. Mención particular merecen las representaciones en las cuales es la misma acción de mirar el desnudo el objeto de representación plástica.

Incluso más que el desnudo, Lucie-Smith (1992), Muthesius (1998), la lujuria en acción (el acto sexual) despierta la curiosidad de los artistas y, por supuesto, también de los espectadores. Algunas veces se ha intentado una distinción entre aquellas representaciones de actividad erótica que son simplemente eróticas, y aquellas que reúnen las condiciones para el intencionado adjetivo de “pornografía”. La distinción se basa, por ejemplo, en la cuestión de si el pene puede en realidad ser visto penetrando la vulva o no, o si se representa alguna práctica sexual “pervertida”.

Puesto que las prácticas sexuales aberrantes (desviaciones) atraen sin duda la condena de los moralistas mucho más naturalmente que las normales, no es sorprendente que hayan sido representadas con menos frecuencia por derecho propio en el arte occidental medieval y moderno. La definición de lo que es aberrante, al igual que todas nuestras ideas acerca de la moralidad sexual, están dominadas por el hecho de que somos herederos de la tradición judeocristiana. La *Caridad Romana* de Mattäus Stomer se permite porque representa eso, un acto de caridad.

Hay una fantasía sexual pervertida (dolores placenteros) frecuente e insistentemente expresada en el arte occidental (Bataille, 2010): la situación de la víctima atada y desvalida. La mancha más grande en la larga historia de la civilización occidental es su adicción a la crueldad, una crueldad a menudo santificada y hecha respetable por la maquinaria de la Iglesia y el Estado. Durante muchos siglos, las ejecuciones públicas fueron espectáculos populares y muy concurridos en toda Europa.

El temor básico del hombre, desde el punto de vista sexual, es el temor a la castración, y más específicamente, a la mujer castradora (Lucie-Smith, 1992). Este terror de hecho actúa tan poderosamente como para volver al sujeto impotente. Éste está tan profundamente arraigado que su expresión directa necesariamente debe ser rara. Mayormente, el temor a la castración se expresa mediante desplazamiento simbólico. Los órganos sexuales no son amenazados, aunque la cabeza esté cortada. La gran cantidad de pinturas que representan a Salomé, Judit y el joven David confirman la importancia del tema. Así lo hace la curiosa persistencia del interés en la leyenda de Salomé, que continuó en el siglo XIX y más aún, y obsesionó no sólo a Oscar Wilde y a Richard Strauss, sino a todo el movimiento simbolista. Sin embargo, la historia de Judit y Holofernes es la que quizá simboliza el temor a la castración en su forma más simple, porque la mujer es directamente la agresora.

El temor del hombre a la agresión femenina es igualado, e incluso superado, por los impulsos sádicos hacia las mujeres (Lucie-Smith, op. cit.). Por lo tanto, no es inesperado descubrir que estos impulsos, además de ser expresados directamente, sean también presentados de manera simbólica. La daga, muy utilizada en estas representaciones, no simboliza sólo agresión, sino, más literalmente, un falo. La serpiente también se ha utilizado. Desde el punto de vista simbólico, la serpiente es un símbolo fálico tan común como la daga. El simbolismo acá comentado es en su mayor parte inconsciente: el artista habla un lenguaje que no conoce totalmente. El sátiro con un único cuerno también trae a la mente la imagen del unicornio, largamente reconocido por los psicoanalistas como un símbolo de la virilidad. Menos citada en este contexto es aún otra criatura legendaria, la sirena, cuya gran cola de pez puede pensarse como un gigantesco pene, robado por la mujer que forma la mitad superior de la criatura. Los artistas del siglo XIX y XX algunas veces han inventado sus propios mitos eróticos, y en éstos los animales tienen un papel importante. Picasso utiliza el Minotauro, el toro y el caballo. Edvard Munch utiliza un oso. Los animales son usados, casi literalmente, para expresar lo que se considera es la animalidad del sexo. Picasso es uno de los pocos artistas de nuestra época que ha sido capaz de disponer de una gama completa de recursos eróticos.



Albrecht Altdorfer (h. 1480-1538). "Lot y sus hijas". Óleo/tabla. 107 x 189 cm. Kunsthistorische Museum, Viena.

### 2.2.1 Las representaciones plásticas de las prácticas sexuales en México

El Códice de Dresde, además de contenido matemático y astronómico, contiene numerosas ilustraciones en donde aparecen representados algunos dioses realizando diversas prácticas sexuales. Aún se discute la finalidad de tales representaciones en las culturas anteriores a la llegada de los españoles. Por ejemplo, hay representaciones de personajes masculinos masturbándose, pero ahora sabemos que era con fines rituales.

En la colección Stavenhagen (Robles, 2011), que reúne una amplia variedad de cerámica prehispánica, existen numerosos ejemplares de parejas entregadas a prácticas sexuales. Tal vez el sentido que les asignaban sean diferentes a las que les asociamos con ojos del siglo XXI, pero, lo que si no hay duda, es que conocían tales prácticas sexuales y las podían representar.

Como se ve, las representaciones de las prácticas sexuales en México, tienen raíces profundas y sumamente ramificadas.

La cultura plástica mexicana es rica en representaciones de prácticas sexuales. Estudios monográficos dedicados al tema hay pocos, si los comparamos con la gran cantidad de referencias plásticas sobre dichas prácticas. Uno de los escasos libros dedicados a la relación entre la plástica y el erotismo en México, es el de Ingrid Suckaer (2011): *Erotismo de Primera Mano. Artes plásticas y visuales en México (siglos XX-XXI)*.

Lo que si hay son catálogos de exposiciones, libretas de apuntes de algunos productores plásticos, Robles (2011), Merino (2000), Lara (2004). Toledo (2003). Vlady (2006), que por lo general, cuentan con presentaciones de tales trabajos.

Sin embargo, para lo limitado de estas líneas, son más que suficientes los materiales mencionados. Usando la Categoría de “gusto”, a continuación mencionaré unos pocos creadores mexicanos que particularmente los re-visito con frecuencia. El único orden que sigo es el del recuerdo momentáneo.

“*Eva en el paraíso*”, óleo de Mariano Silva Bandeira, es impresionante. Representa una Eva joven, de hermosa cabellera, senos pequeños, axilas que son copia en pequeño de su melena, pero tiene las caderas que a mí me parecen las más generosas de la plástica mexicana. De pie ocupa todo lo alto del cuadro, con los brazos flexionados hacia atrás de la cabeza para que se le vean las axilas, sólo va cubierta con una hoja de parra. Resalta contra un fondo pardo, con una luminosidad, que nos iluminaría cuando no hubiese luz.

Magali Lara tiene un pequeño dibujo, “*El mundo*”, de la serie *Serpiente*, hecho con tinta y lápiz, sobre papel albanene, y que lo usó para ilustrar la portada del catálogo *Mi versión de los hechos*, que es un sexo femenino en forma de ojo, devorado completamente por una especie de gran boca roja, todo ello sobre unos grafismos que repiten al sexo en forma de ojo y que son intervenidos, de diversa forma, pero con violencia.

La sociedad mexicana ha sido intolerante con las personas que no son heterosexuales. Sin embargo, en las artes, y especialmente en la literatura, los aportes de individuos reconocidos y aceptados como no heterosexuales son relevantes. En las artes plásticas, y alrededor del Museo del Chopo, se ha mantenido un movimiento de expresión plástica, a veces criticado por el abuso que hacen de las representaciones explícitas de las prácticas sexuales, pero explicable por el hecho de que son precisamente esas prácticas sexuales, prohibidas o atajadas por la sociedad, lo que ha sido causa de que a muchos de homosexuales se les ha llevado, incluso, a la desaparición física.

Nahum B. Zenil, desde muchos años atrás, ha sido un ejemplo de consistencia y perseverancia en hacer de la búsqueda de explicación de su sexualidad, el centro de la plástica que desarrolla. Sus dibujos, de técnica preciosista y formalmente impecables, recrean un mundo inconsciente, en el cual hundir las raíces de sus preferencias sexuales. Nahum tiene un políptico, de cuatro piezas, en técnica mixta, fechado en 1977, en donde, en la cuarta pieza, se entiende claramente el concepto de la obra: a manera de acto circense, un equilibrista, en cuclillas, se sostiene sobre la punta de sus pies que descansan en una cuerda, pero llevando, sentada sobre sus piernas, a una mujer gorda que enreda sus piernas fuertemente sobre las espaldas de él, quien a su vez esconde su rostro en el pecho de la mujer que, con ambos brazos, rodea fuertemente la cabeza del hombre reteniéndola contra su regazo; la mujer aparece vestida y sólo se logra percibir una pequeña parte desnuda de su rodilla izquierda; el hombre también aparece completamente vestido. Las tres piezas restantes son partes amplificadas de la cuarta. En la primera pieza se representa, el rostro de la mujer de perfil y con una enorme cabellera que flota al aire y que llena, casi por completo, la superficie plástica. No se sabe si el hombre avanza o retrocede sobre la cuerda: por la lógica del movimiento del pelo de la mujer uno diría que retrocede.

Otro de los artistas que pareciera ser que trabajaron sistemáticamente en la representación de las prácticas sexuales es Vldy. Cuenta César Lorenzano (1985, p. 3) que tuvo, en cierto



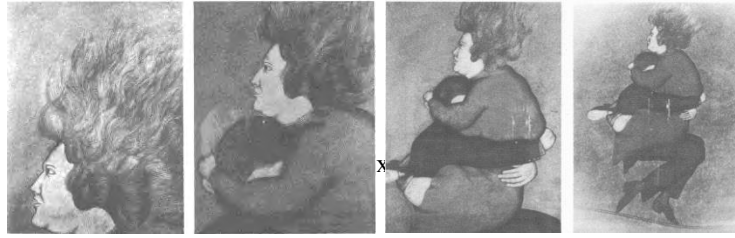
momento, que enfrentarse a un metro cúbico de cuadernos de apuntes de Vlady: “mas de 100 cuadernos, de entre 60 y 300 páginas cada uno”. Un cuaderno, Vlady (2006), está repleto de dibujos barrocos, toda una orgía de tipos de líneas, con representaciones de prácticas sexuales. Entre paréntesis, uno de ellos es una interpretación que hace Vlady del famoso dibujo de Rembrandt: “*La cama*”.

Francisco Toledo (2003), tiene un dibujo que lo interpreto como un “engaño”: una mujer se encarama sobre la concha de una tortuga, para que la tortuga macho se confunda y la penetre; tan es así, que el macho voltea hacia la mujer y la ve con sorpresa, confundido. El mundo fantástico de Toledo se refleja en sus dibujos: no hay hombres, hombres; ni animales, animales; hay esa mezcla que tal vez, en la realidad, seamos. Dentro de ese mundo fantástico de Toledo la sexualidad, con sus relaciones, ha sido constante en su quehacer plástico.

Hay una obra de Luis Argudín, un óleo sobre papel, que utilizaron para la portada del número 34, de abril de 2001, de la revista *generación*, en donde aparece una mujer desnuda, sentada en una posición difícil que se sostiene con las manos, las nalgas y los pies y que mira, entre asustada y sorprendida, a una forma animal de color verde que aparentemente se dirige hacia ella. Pareciera ser que la mujer se siente acorralada, ¿por quién?, e intenta resguardarse tras un gran mueble gris que contrasta con la luminosidad de sus piernas y vientre. Lo único que rodea a la mujer son, pareciera ser, ocho botellas destapadas, de diferentes formas y colores, platos blancos que contienen algo que parece comida, aunque más bien semejan desperdicios; en el fondo de la escena, oscuro, sólo se perciben algunas formas indefinidas. (Hace muchísimos años leí en una revista Playboy la carta de una lectora norteamericana, que se quejaba porque los productores, pudiendo muy bien diseñar las botellas en forma de falos, que a ellas les sería muy útil, no lo hacen.) Parece que la mujer trata de protegerse de las botellas y de la forma, verde alargada, que la amenazan. Naturalmente que hay erotismo en esta obra, tal como lo dice Gonzalo Vélez (2008, p. 7): “... los cuerpos ostentan su contenido erótico a partir de la sensorialidad visual”. Argudín ha sido reconocido (Suckaer, 2011), como un artista que cultiva el erotismo.

Así podríamos continuar, en una reseña casi inacabable de obra plástica que se ha vuelto idea. Habría que mencionar un gran número de nombres, falta: José Luis Cuevas, Ehrenberg, Claudia Pérez-Pavón, Héctor Xavier, Gustavo Monroy, Roberto Rébora, Daniel Lezama,

Francisco Díaz de León, Jorge Cardeña, etc. Concluyo con un aforismo de Walter Benjamín (Monsiváis, 2003, p. XI): “Las obras de arte son bellas sólo como ideas”



Nahum B. Zenil. *A veces sucede que...* .Técnica mixta sobre papel.



Luis Argudín. Óleo/papel. 2001

El siguiente anuncio es un ejemplo de la vigencia del arte erótico en el año 2013 (*La jornada*, Jueves/7/Noviembre/p.11a).

## **De Venus amarte**

Con una selección del maestro Víctor Muñoz, esta muestra se compone por 43 dibujos de pequeño formato, cuya temática gira en torno al erotismo, los procesos de seducción, la resignificación del cuerpo, tomando como eje esta técnica como forma de expresión. La exposición se presenta hasta el 23 de noviembre en la galería Manuel Felguérez, ubicada en la rectoría general de la Universidad Autónoma Metropolitana (Prolongación Canal de Miramontes 3855, col. Ex Hacienda de Juan de Dios), con horarios de lunes a viernes de 10 a 18 horas. Entrada libre.



## Capítulo II

### Referentes teóricos

#### Introducción

En este capítulo, como su nombre lo señala, se hacen explícitos algunos referentes teóricos que intentan dar sustento racional a la obra producida, Viadel et al. (1998), pero, sobre todo, se mencionan porque se reconoce en ellos una herramienta de pensamiento que es útil para darle sentido a la experiencia personal, como productor plástico. Sin embargo, hay necesidad, de principio, reconocer lo limitado que será esta presentación: es tan amplio el contenido por justificar conceptualmente que la inmensa mayoría quedará fuera de las páginas del presente trabajo.

#### 1. Sistema de producción artístico-visual

A lo largo de la historia, Finkelstein (1969), (Foster et al., 2006), Hadjinicolaou (1979, 1981), Hauser (1993), la producción y consumo de productos plásticos se presenta como parte de todo un entramado social extremadamente complejo. El Maestro Juan Acha (1979) propone un modelo, que denomina Sistema de producción artístico-visual, de carácter social, en donde la producción plástica se conceptualiza como un sistema (Bertalanffy, 1980), formado por siete

elementos que interactúan entre sí. En el presente trabajo, se utiliza para estructurar los componentes teóricos que sustentan la obra plástica que se presenta.

El Sistema de producción artístico-visual, está formado de los siguientes elementos: la sociedad, el productor plástico, el acto de producir, el producto; las operaciones que el productor tiene que aprehender, la distribución y el consumo.

La utilidad práctica que tiene este modelo es que nos permite fijarlo en un cierto tiempo y en determinado espacio, es decir, en la historia, y así poder tener una cierta comprensión del fenómeno plástico de una determinada cultura. Podemos hablar del Sistema de producción artístico-visual de la Edad de Piedra, de la Edad Media, del Renacimiento, de la Época de la Revolución industrial, etc. Tal vez proporcione una visión esquemática y resumida del fenómeno plástico, pero por eso mismo nos permite captar sus rasgos esenciales. Por ejemplo, podemos situar el Sistema de producción artístico-visual en la década de los 60's en México y tener una aproximación a la vida plástica de aquella época.

En este trabajo, el modelo se utiliza para ganar claridad en qué aspectos del trabajo plástico el productor debiera tener alguna conceptualización teórica lo más consistente posible. Antes de tratar en detalle cómo se utiliza el modelo del Maestro Acha en este trabajo, describamos brevemente cada uno de los elementos del Sistema de producción artístico-visual, haciendo énfasis en los tiempos actuales, y no sin antes aclarar que por su naturaleza altamente polémica, que llega a raíces filosóficas, es casi imposible ponerse de acuerdo: pero no olvidar que hay necesidad de mantenerlas en mente de manera crítica.

### 1.1 La sociedad.

En Sociología (Strobl, 1980; p. 242) se denomina sociedad a "...la totalidad histórica concreta de las relaciones interhumanas, grupos y estructuras sociales". Las sociedades cambian, hay diferentes tipos y en la actualidad, con la globalización, los medios de comunicación modernos y el imperio del capitalismo se tienden a una homogeneización social. En seguida se mencionan algunos aspectos centrales en las sociedades contemporáneas (Giddens, 1991).

El hombre no nace como ser social, hay todo un proceso de socialización que se inicia en el niño y transcurre a lo largo de la vida: la manera de socializar es diferente en la niñez, la adolescencia, la juventud, la madurez y la vejez. Uno de los procesos de socialización más importantes es el reconocimiento del género, en donde la relación entre padres y adultos, el

aprendizaje del género, los libros de cuentos y la televisión, son fundamentales. En la actualidad, uno de los procesos sociales que llama la atención es el de envejecimiento.

La interacción social en la vida cotidiana es tal vez el fenómeno social más importante. En esta interacción son fundamentales la comunicación no verbal, las reglas sociales de la interacción, la interacción de la cara, el cuerpo y el discurso, y cómo se presenta en el tiempo y en el espacio.

Actualmente, la familia sigue siendo la estructura social por antonomasia y en ella las relaciones íntimas, - desigualdad, violencia, divorcio y separación, nuevas parejas y familias reconstituidas -, son lo central.

La salud, enfermedad y discapacidad, así como la pobreza, la exclusión social y el bienestar son parámetros en toda sociedad. Por otro lado, uno de los rasgos persistentes en la sociedad es la estratificación y la desigualdad que conlleva: clase alta, clase media, clase obrera y la movilidad social entre ellas.

La sexualidad, si bien es un hecho biológico, tiene un amplio sentido social. Hay influencias sociales en el comportamiento sexual: el género y el sexo tienen parte de construcción social. Por preferencias sexuales la sociedad ha enfrentado a sus miembros llegando, a veces, a grados extremos de represión.

Otro de los fenómenos sociales relevantes es el delito y las conductas desviadas. En la actualidad el crimen organizado y la “ciberdelincuencia” son formas que han penetrado hasta las estructuras sociales más sólidas: el estado y la religión.

La raza, etnicidad y emigración, con su carga de prejuicios y discriminación son una constante en la sociedad global: grandes movimientos migratorios y diásporas globales, en busca de una vivienda, un trabajo y, en general, una mejor forma de vida se enfrentan a la violencia institucionalizada.

La religión, los medios de comunicación, las organizaciones y redes, la educación, el trabajo y la vida económica, la política y el gobierno siguen siendo las superestructuras que caracterizan a las sociedades. Tal vez, dentro de esta categoría habrá que considerar al terrorismo, en sentido amplio.

Las ciudades y sus espacios urbanos, con su industrialización siguen contraponiéndose a las poblaciones rurales. Actualmente, el medio ambiente y sus riesgos, como la contaminación, el calentamiento global, los riesgos tecnológicos, el problema del agua, la extinción de especies

animales y vegetales, así como el agotamiento de bosques y minerales se han convertido en verdaderos problemas para las sociedades.

Aún con todo lo anterior, si hay que reconocer una creación humana por excelencia, tenemos que reconocer que es la sociedad: El hombre, como ser social, necesita de la sociedad para su realización a través del trabajo humano.

Si nos hemos explayado un poco en la componente social del Sistema de producción artístico-visual, es porque en tal contexto tiene lugar todo lo humano, en particular la producción plástica.

Uno de los aportes sociales fundamentales para el quehacer plástico es el concepto de cultura de un grupo social. De acuerdo con Inkeles (1977), a:

La suma total de todos los objetos, ideas, conocimientos, modos de hacer las cosas, costumbres, valores y actitudes ... forma lo que los antropólogos suelen denominar la cultura de un grupo. p. 142

Si uno se fija con cuidado en el concepto anterior, lo puede reducir diciendo que todo lo hecho por el hombre constituye su cultura. Esta noción, si bien se acuñó para ser aplicada a un grupo social, en la actualidad se endosa a un individuo y así se hace referencia a la “cultura de fulano de tal”; se aplica también a prácticas sociales y así decimos, por ejemplo, la “cultura del sexo”, “la cultura alimenticia”, “la cultura del ahorro”, etc. En nuestro caso se puede hablar de la “cultura de un productor plástico”, -como productor plástico-, y estaríamos refiriéndonos a todos sus objetos, ideas, conocimientos, modos de hacer las cosas, costumbres, valores y actitudes, habilidades, destrezas, etc. que guarden cierta relación con su quehacer plástico: ahí se encontraría, por ejemplo, su concepto de belleza, de obra de arte, de espacio, el papel social que asigna a su producción, su punto de vista sobre el comercio del arte, su relación con los museos y galerías, etc.

## 1.2 El productor plástico

El productor plástico es toda persona que con su trabajo produce obras plásticas dedicadas a satisfacer la necesidad humana de goce estético. Motivado por la necesidad de expresarse a través de representaciones, producto de su imaginación, es la causa final de productos plásticos. Precisado de libertad, a través de la invención y la imaginación enriquece la realidad con



productos que la naturaleza no provee. Más adelante, en este trabajo, trataremos de los conceptos de necesidad y de goce estético.

El productor plástico: algunas características.

- Es un profesional que posee una cultura específica que le permite realizar un trabajo altamente especializado: posee conocimientos, valores, actitudes y habilidades particulares.
- Tiene conocimientos teóricos y también prácticos. Por el lado de las habilidades ha desarrollado capacidades visuales y psicomotrices que le permiten utilizar, sobre todo sus manos y su vista, en la producción de formas plásticas.
- Posee conocimientos técnicos, o está en posibilidades de adquirirlos, necesarios para utilizar una amplia variedad de máquinas y herramientas propias de su quehacer.
- Además, comparte con otras personas una ideología que lo identifica como miembro de una comunidad: la comunidad de productores plásticos.

Podemos caracterizar a un productor plástico, de manera resumida, como una persona que tiene un pensamiento plástico, altamente desarrollado. Entendiendo por “pensamiento plástico” todo el conjunto de conocimientos, valores, actitudes, habilidades y destrezas, necesarias para realizar su trabajo y que se reducen a complejas estructuras de significación construidas por experiencias de vida específicas que le permitirán dar existencia real, virtual o imaginaria a productos plásticos.

### 1.3 Las operaciones

Las operaciones son el conjunto de interacciones que el productor plástico tiene que realizar con el mundo externo y consigo mismo, con el fin de producir su obra plástica. Estas interacciones son de naturaleza manual, sensitivo-visual y teóricas y es imperativo el poder identificarlas con claridad ya que forman parte del pensamiento visual, en el sentido más amplio posible. Entre ellas podemos mencionar las siguientes:

- a) Los procesos de representaciones internas, es decir mentales, como externas, es decir, de naturaleza plástica; en las primeras –mentales- desempeña un papel primordial la imaginación, y en las segundas –las de naturaleza plástica- los aportes de la Semiótica son relevantes.

- b) Los procesos de comunicación hablada, escrita y simbólica: sin estas formas de comunicación es difícil que se desarrollen los grandes procesos de pensamiento, tal como lo han mostrado las Ciencias de la cognición.
- c) Los procesos de plantear y resolver problemas ya que toda obra que se planea realizar puede verse como respuesta a un cierto problema, naturalmente, de naturaleza plástica.
- d) El proceso de establecer conexiones entre elementos pertenecientes a realidades diferentes: la creación y la innovación no son otra cosa que relaciones pertinentes entre ámbitos diferentes:
- e) El proceso de razonamiento, tanto de tipo proposicional como de naturaleza geométrico o figural, en este último la Gestalt sigue siendo una teoría productiva.
- f) Los procesos manuales, de fundamental importancia en la producción plástica, son de carácter psicomotriz: pensamiento y mano, pensamiento y cuerpo, deben coordinarse de tal manera que se pueda trabajar acostado, parado, de adelante hacia atrás, rápido, despacio, en movimiento o en reposo, con la mano derecha o con la izquierda, con los ojos cerrados, y con cualquier instrumento o herramienta o material: una escoba, los dedos, los pies, la boca, o hasta con un pincel del número 1 o con una caja de zapatos.
- g) Los procesos sensitivo-visuales, han sido tal vez los procesos más recurrentes en las artes plásticas. Si bien deben potenciarse otros procesos diferentes a los visuales para personas con capacidades diferentes, no se pueden relegar los de naturaleza visual: la producción plástica ha sido primordialmente visual: el objetivo es aprender a ver con la imaginación y no sólo con los ojos.
- h) Procesos de observación, análisis, y crítica, del tiempo y lugar que le ha tocado vivir: es decir procesos que le permitan desempeñarse como un sujeto histórico, etc.

Pues bien, en mayor o menor grado, todos estos procesos están presentes en el productor plástico: los ha aprehendido.

Entre los saberes teóricos pertinentes para la producción plástica, están la Historia, la Teoría y la Crítica de arte; elementos de Geometría, Composición, Ciencias de la comunicación, Psicología, Filosofía, y los gustos, si es que no hay conocimientos, en poesía, música, teatro, etc.

#### 1.4 El acto de producir

Es la etapa en donde el productor plástico, utilizando recursos materiales, humanos, e intelectuales, produce la obra plástica.

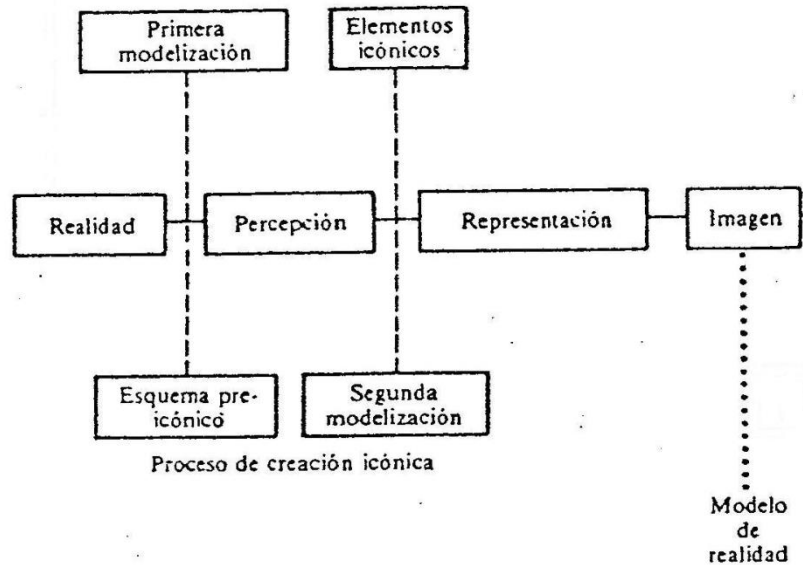
En este trabajo, se parte del supuesto de que el productor tiene algo que decir: un planteamiento sobre determinado asunto, expresar un sentimiento, formular una inquietud, hacer una crítica, una reseña, contar una historia, decir algo sin sentido, burlarse de sí mismo, documentar algo sobre el mundo, externar sus miedos, etc.

El productor plástico para expresar lo que quiere sigue, más o menos, el siguiente proceso de representación (Arnheim; 1980):

1. Recurre a una configuración estimular (generalmente un cierto sector de la realidad, social o natural) que según él contiene elementos cuyo significado es lo que él quiere comunicar.
2. Ve, identifica, reconoce, en la configuración estimular, un esquema (imagen mental) que refleje la estructura de la configuración estimular.
3. Inventa un equivalente pictórico (imagen, producto plástico, “representación”, espacio plástico) para el esquema.

A la configuración estimular, que por lo general es un cierto sector de la realidad, en la que el productor plástico cree ver elementos cuyo significado es lo que él quiere comunicar, se le acostumbra llamar tema.

Villafañe (2009) representa de manera esquemática el proceso descrito por Arnheim y a la representación producida la considera como modelo de la realidad de que se parte. El proceso de representación no es otro que el proceso de producción de Acha en el cual el productor pone en acción operaciones. El esquema siguiente (Villafañe, op. cit. p. 32) hace referencia a las distintas fases del proceso de modelación icónica.



De su análisis visual de la realidad, el sujeto extrae un esquema preicónico que recoge los rasgos estructurales más relevantes del objeto de la representación. Esto es posible gracias a los mecanismos mentales de la percepción capaces de llevar a cabo operaciones de selección, abstracción y síntesis que permiten extraer de la realidad los elementos o rasgos pertinentes de acuerdo con la intencionalidad del sujeto. Este esquema preicónico supone, de alguna manera, el principio de la representación, cuyo proceso ha de culminar en la materialización de la imagen.

Hay que mantener siempre en mente que el Sistema de Producción Visual, es algo histórico; en consecuencia “El acto de producir”, como lo conocemos y vivimos en la actualidad no siempre ha sido así.

Por ejemplo, ahora se utilizan recursos computacionales de manera generalizada, hace cincuenta años no; en la época prehispánica, el acto de producir por los Tlacuilos mixtecos era algo muy diferente a como lo vemos en la actualidad en la Ciudad de Oaxaca: los recursos, las formas de organizar el trabajo, el trabajo mismo, tienen características particulares según el tiempo y lugar.

Además, y muy importante, el papel que desempeña el mismo acto de producir en la propia obra plástica es diferente: actualmente, hay manifestaciones plásticas en donde el acto de producir es la obra misma.

Por otro lado, en cuanto a complejidad, el acto de producir puede ser “muy simple” o “extremadamente complejo”: un individuo, dibujando en un trozo de papel; o todo un conjunto

de personas, de diferentes disciplinas, colaborando con una gran cantidad de recursos materiales realizando un “happening” o un performance.

Sin embargo, aún en el caso más simple, el acto de producir, entendido como un proceso, se vuelve extremadamente complejo cuando se intenta comprender como algo que involucra a toda la persona: ¿cómo dibuja?, ¿cómo sostiene el lápiz?, ¿cómo mueve la muñeca de la mano?, ¿qué tanto presiona el lápiz sobre el papel?, ¿en dónde empieza y termina el trazo?, ¿qué cualidades tiene el trazo que realiza?, ¿qué papel desempeñan las otras partes del cuerpo al momento de estar dibujando?, ¿qué papel desempeña la memoria cuando se dibuja?, ¿participa la intuición en el uso del espacio plástico?, ¿qué importa más, la totalidad o las partes?, son algunas preguntas, que no son fáciles de contestar, y que en algún momento se deben plantear, si deseamos tener una visión racional del quehacer plástico.

El acto de producir, dentro del sistema que tratamos, se puede enfocar desde distintas perspectivas: filosofía (¿existe la “creación” en el acto de producir una obra plástica?), psicología ¿qué habilidades se requieren?, medicina ¿qué enfermedades se producen?, economía ¿cómo se cotiza el trabajo?, sociología ¿cómo se dan las relaciones de poder en un equipo de trabajo en la producción plástica?, etc. Naturalmente que en este trabajo no se intenta contestar las preguntas anteriores, sólo se tiene la intención de mostrar lo complejo que puede resultar el análisis de esta componente del sistema.

Desde el punto de vista de una persona como productor plástico, durante el acto de producir se realiza como tal. Es la etapa en la que enfrenta un problema, lo plantea, se le aclara, lo intenta resolver, duda, vuelve hacia atrás, y eventualmente lo resuelve. En esta etapa, si realmente es honesto, genuino y sincero consigo mismo, pone en juego toda su personalidad: no se engaña y no se hace trampas. En otras palabras, pone en acción toda su personalidad.

La actividad del productor plástico puede describirse como un esfuerzo por causar la existencia de un objeto que desea ver, pero que no haya ya hecho en la realidad.

De manera muy escueta podemos suponer tres etapas de tiempo en el proceso de producción: inicio, desarrollo y terminación, si es que en algún momento el productor considera que la obra está “concluida”.

Alrededor del proceso de producción de una obra se han planteado numerosas preguntas, ha habido reflexión (Langer, 1967), investigación (Dallal, 2006), y se ha tratado de indagar, por ejemplo, a través de la voz de los propios productores (del Conde, 2005).

En este trabajo, la pregunta que se considera central es la siguiente: ¿qué es lo que mantiene activo el proceso de producción de una obra plástica?

Para contestar esta pregunta se escoge como modelo el concepto forma germinal que introduce Gilson (op. cit.). De manera escueta la idea consiste en que el productor se plantea un problema de producción, construye un entramado de ideas –forma germinal- que le permite iniciar el proceso de construcción, mantenerlo activo y llegar a concluirlo. Veamos lo que dice, en sus propias palabras:

La forma germinal es el origen de un proceso orgánico de desarrollo cuyo fin es una obra de arte individual plenamente desarrollada. Nadie puede predecir el curso de tales evoluciones. Nunca se repiten. En algunos casos la mano puede jugar durante algún tiempo de un modo más o menos indolente, como si la mente se contentara con dejarla marchar libremente; en otros casos, el diálogo entre la mano y la mente se hace tan animado que parece una furiosa batalla; y hay aún otros casos en los que, tras no hacer nada en una pintura durante un tiempo considerable, a no ser pensar sobre ella, el artista la termina, en media hora, como si ya no necesitara la guía de la mente. En ningún caso la obra terminada se sigue de su forma germinal de un modo necesario y predecible, y, sin embargo, a menos que se siga de una forma de éstas, el pintor se siente seguro de no fracasar en su empeño. p. 231.

El inicio de la obra puede llegar a ser una operación extremadamente compleja, en la cual están envueltas por igual la inteligencia, la imaginación y la destreza. Con más precisión, podemos considerarla en la moción inicial de la mano mediante la cual el pintor traza el primer rasgo en una hoja de papel blanco. Aún reducida a estos simples términos, la cuestión provoca una tal variedad de contestaciones que es preciso hacer una elección ulterior o, por lo menos, adoptar un cierto orden.

El movimiento inicial no debe concebirse como una operación de la mano ni como una operación de la mente, sino del hombre –pintor que realiza esa especial simbiosis entre sus ojos, su mente y su mano.

Si la presunta obra termina recargada en la pared y no se “termina”, la explicación que daríamos, siguiendo a Gilson, es que la forma germinal se agotó. Hay alguna confusión entre terminar, acabar, y concluir una obra: decidir en qué momento la pieza está terminada tal vez sea más difícil que empezarla.

### 1.5 El producto: una imagen

El producto plástico se entenderá (Gilson, 1961), como un objeto físico, material, (constituido de algún soporte y que ha sido intervenido por una capa de pintura o un conjunto de grafías construidas manualmente y/o con la ayuda de máquinas y herramientas) y que alguna persona experimenta por gusto, por placer, sin intencionalidad práctica utilitaria alguna, pero que es, necesariamente, el resultado de un trabajo humano que tiene de manera consciente esa intencionalidad.

El concepto anterior conlleva la realización de una acción por parte del sujeto que tiene la experiencia y en tal sentido el concepto de producto plástico es complejo en gran medida: sin tal acción no hay producto plástico.

Visto como un objeto material, la obra plástica ocupa un lugar en el espacio y se puede experimentar de casi un número infinito de formas: objeto que se suspende de una pared, que se destruye, se vende, se compra, se almacena, se deteriora, sirve para tapar una ventana, es un capital invertido, se puede robar y, algunas veces causa gusto y placer verlo una y otra y otra vez.

Por las características del producto plástico puede considerarse como evidencia de lo que nos separa de la naturaleza, sería un ejemplo que evidencia la naturaleza humana.

Por sencillez, en este trabajo, utilizaremos el término imagen como sinónimo de producto plástico.

Después de los dos aspectos que se desarrollan en seguida, se retoma el estudio un poco más detallado del producto plástico.

### 1.6 Distribución del producto plástico

El proceso de distribución ha sido estudiado por los propios artistas (Ehrenberg, 2005), investigadores (Thornton, 2009) y, sobre todo, por los mercaderes (Buck, & McClean; 2012).

El producto debe llegar al que lo consume: por ejemplo, lo producido en el campo debe llegar a las grandes ciudades. Para ello se requiere un subsistema que desarrolle tal función, es decir que lo ponga en las manos del consumidor.

En el caso del producto plástico son el museo, la galería (intermediarios que representan al productor), organismos culturales con fines de lucro o sin ellos y, por último los propios

productores, etc. quienes lo hacen a través de exposiciones, subastas, tiendas especializadas, ferias, etc.

Subsistema extremadamente complejo, la distribución en la actualidad se apoya en trabajo museístico, crítica, curaduría, marchantes, etc., y es elemento fundamental en el trabajo plástico ya que cumple la función de “filtro” de aquellos productos que son los deseables.

Utilizando técnicas de mercado dan a conocer y promueven los productos plásticos entre grupos sociales que sean potenciales consumidores. En este trabajo, los medios de comunicación de masas desempeñan una función de primer orden. Los propios productores, valiéndose de la internet, se han convertido en sus propios promotores.

Para el productor plástico es fundamental el conocimiento de los mecanismos de distribución de lo que produce. ¿Cómo insertarse en tales mecanismos? ¿Bajo qué reglas funcionan? ¿Qué tipos de productos promueven? ¿Cuánto cobran? Gilson (op. cit.) dice:

Sería hipócrita escandalizarse por la explotación comercial del arte y de los sentimientos artísticos. El hecho está tan íntimamente ligado a la estructura de la sociedad moderna que parece imposible evitarlo. La religión, el amor bajo todas sus formas, la literatura o el arte; no hay una sola fuerza espiritual que no se convierta en objeto de explotación comercial. p.256.

Los medios de distribución pueden presentarse casi bajo todas las formas de organismos comerciales e incluyen, desde sociedades anónimas hasta cooperativas integradas por los mismos productores plásticos y las hay locales, nacionales e internacionales y financiados con recursos privados o públicos.

La actividad más ingrata, para algunos productores plásticos, es la de formar parte del sistema de distribución.

### 1.7 Proceso de consumo

En el proceso de consumo de la obra plástica, por un individuo o una colectividad, se concreta el fin último que motiva su producción: se satisface una necesidad.

A la dependencia del ser viviente, en cuanto a su vida o sus intereses, cualesquiera que sean, de otras cosas o seres, se le denomina necesidad, (Abbagnano, 2010). Se habla en este sentido de “necesidades materiales” o “corpóreas” y de “necesidades espirituales”; de “necesidades de disciplina” o de “reglas” y de “necesidades de libertad”, de “necesidades de



afecto” y de “felicidad”, de “ayuda”, de “comunicación”, y así sucesivamente. Textualmente, Abbagnano dice:

Todo tipo o forma posible de relación entre el hombre y las cosas o entre el hombre y los otros hombres puede ser considerada bajo el aspecto de la necesidad, la que implica la dependencia del ser humano de tales relaciones. p. 756.

Marx acentuó la importancia de las necesidades y, por lo tanto, del trabajo dirigido a satisfacerlas, hasta hacer de ello el tema fundamental de su antropología: la persona humana está constituida o condicionada esencialmente por “relaciones de producción y de trabajo”, o sea por las relaciones en las que el hombre entra con la naturaleza y con los demás hombres para satisfacer sus necesidades.

Existen diferentes tipos de relaciones del hombre con el mundo que se han ido forjando y afianzando en el curso de su desenvolvimiento histórico-social: relaciones práctico-utilitarias con las cosas; relación teórica; relación estética, etc. En cada una de estas relaciones cambia la actitud del sujeto hacia el mundo porque cambia la necesidad que la determina y cambia, a su vez, el objeto que la satisface.

En la relación estética (Sánchez V., 1982, 1992) el hombre satisface la necesidad de expresión y afirmación que no puede satisfacer o satisfacer, en forma limitada, en otras relaciones con el mundo. En la producción artística, o relación estética creadora del hombre con la realidad, lo subjetivo se vuelve objetivo (objeto), y el objeto se vuelve sujeto, pero un sujeto cuya expresión ya objetivada no sólo rebasa el marco de la subjetividad, sobreviviendo a su creador, sino que ya fijada en el objeto puede ser compartida por otros sujetos.

El producto plástico es un objeto en el que el sujeto se expresa, exterioriza y se reconoce a sí mismo. A esta concepción del arte, sólo se ha podido llegar al ver en la objetivación del ser humano una necesidad que el arte, a diferencia del trabajo enajenado, satisface positivamente.

Que hay realmente una necesidad estética, no hay duda: baste ver cómo se consume actualmente la música. Que haya realmente una necesidad estética por la plástica, es otra cuestión.

¿En dónde hay obra plástica para consumirse? Esto tiene que ver con su distribución, algo que ya se mencionó con anterioridad. Los medios de comunicación masivas la ofrecen en gran cantidad: la televisión, los establecimientos de renta de películas, las publicaciones periódicas, los libros, la calle, los espacios geográficos urbanos (grandes espectaculares

promocionando bienes de consumo), los espacios dedicados ex profeso para ello; espacios, que si bien no tienen tal fin, se adaptan para ello, los hay fijos en espacio y tiempo y los hay temporales, etc.

¿Quién decide lo que se consume? Respuesta: en la sociedad capitalista, los que toman las grandes decisiones. Hay una oferta de productos y de esta oferta, se escoge. Es escasa la libertad de consumo: las instituciones públicas y privadas toman las decisiones. En nuestro país hay productos plásticos sexenales: es un medio para legitimar a la administración en turno. Estas decisiones, escasamente toman en cuenta al consumidor. ¿Qué necesita consumir el habitante del Distrito Federal? ¿La oferta toma en consideración las variables individuales que entran en juego en el consumo? ¿Hay ofertas para “todos” los habitantes del Distrito Federal? ¿Hay demanda de obra plástica, hasta qué punto?

El productor plástico debe ser muy consciente de quiénes van a ser los consumidores de su producto. ¿Qué demandará el productor al consumidor? ¿Cómo interactuará el consumidor con el producto? ¿Qué expectativas tienen los consumidores? ¿Qué espera del productor de parte del consumidor? ¿Hay alguna taxonomía de consumidores; y si la hay, en términos de que variables se construye? ¿Realmente, un habitante del Distrito Federal tiene “hambre” de obra plástica?

La relación del consumidor con los otros elementos del Sistema de Producción Plástico-Visual, se puede estudiar desde enfoques o perspectivas muy diversas. Tal vez sea el aspecto más digno de estudio ya que está directamente relacionado con lo humano. Se pueden plantear innumerables interrogantes, algunas son las siguientes: ¿Cómo se consume un producto plástico? ¿En dónde están los consumidores? ¿Todos pueden ser consumidores? ¿Hay diferentes tipos de consumidores? ¿En qué consiste el acto de consumir? ¿Qué cambios o transformaciones se dan en un consumidor, después de que consume un producto artístico? ¿Qué relación hay entre consumidores y su personalidad?

Hay que voltear a ver al consumidor: con su acción frente a la obra da existencia al producto, como obra plástica, y de paso, al que la produjo.

## 2 La imagen: síntesis de un concepto, una forma y una técnica

En virtud de que el objeto de estudio del presente trabajo es un conjunto de obras plásticas, en seguida se desarrolla con un poco más de detalle la reflexión acerca de los productos plásticos, en particular la manera específica en que en este trabajo se conceptualiza una imagen plástica.

La imagen se puede pensar (Guadarrama; 2010) como la forma concreta, material, de decir algo que el productor desea expresar, comunicar. En este enfoque, la imagen es la presunta “respuesta” a las siguientes tres preguntas:

1. ¿Qué quiere decir el productor?,
2. ¿Cómo se quiere decir? y
3. ¿Con qué se quiere decir?

Presunta porque, de la manera en que hizo la imagen, ¿realmente dijo lo que quería decir, en la forma que lo había pensado? Contestar esta última pregunta no le corresponde al productor. Lo que si le corresponde contestar al productor plástico son las tres preguntas anteriores: La respuesta a la Pregunta número 1 constituye la visión conceptual de la imagen, la respuesta a la Pregunta 2 el aspecto formal y la respuesta a la Pregunta 3, la perspectiva desde la técnica.

Tres son, en este trabajo, los aspectos que definen una imagen. Sin embargo alrededor de este punto cabe la siguiente interrogante: ¿Qué papel desempeña cada uno de estos en una imagen? Depende del productor. Para algunos el concepto es irrelevante y privilegian la forma, para otros el concepto es fundamental y forma y técnica no tienen importancia y así sucesivamente, se podría mencionar las diferentes posibilidades lógicas.

### 2.1 Aspecto conceptual de la imagen

Una premisa que hemos aceptado es que el productor tiene algo que decir. Por lo tanto, tendrá que expresar, explicar, detallar, justificar y, en fin, hacer explícito lo que pretende comunicar en las imágenes que hará o ha hecho: cómo entiende él lo que trata de expresar y la manera en que lo justifica o valida. Para ello recurrirá a distintas fuentes de conocimiento que le proporcionen los conceptos y argumentos que validen su planteamiento. A esto es lo que llamamos aspecto conceptual de la imagen.

## 2.2 Aspecto formal de la imagen

Dejemos de lado, hipotéticamente, el contenido conceptual, como si no existiera, de una imagen. Desde la perspectiva no material, una pintura es un ente, que será considerada como la síntesis de una forma y un contenido (Gilson, 1961). Esta manera de caracterizar una pintura es anterior de Aristóteles, aunque generalmente a él se le atribuye.

Para Aristóteles todo ser individual, específico es síntesis de una forma y un contenido. La forma le da la esencia a tal ser, lo hace ser lo que es: conejo, mesa, hombre, obra plástica, ecuación, etc., el contenido su individualidad, “ese” conejo, “esa” mesa, “ese” hombre, etc.

Una “forma” es una especie de “molde”, de estructura, de esquema, y las formas son para “llenarse”, llenarse con un “contenido” y esa unión o síntesis de “forma” más “contenido” es lo que le da existencia, le da el ser, según Aristóteles, a lo individual, a lo concreto, lo particular.

Para hacerlo un poco más concreto lo anterior pensemos en el cuadro *La Rendición de Breda*, de Diego Velázquez. ¿En dónde está su forma y en dónde está su contenido?

Pensemos que pintamos de distinto color todos los elementos individuales que aparecen en la *Rendición de Breda* pero manteniendo su tamaño, sus proporciones, sus posiciones relativas, el mismo formato del soporte y el mismo claroscuro, etc. De esta manera podemos obtener un número infinito de versiones diferentes, individuales, de la *Rendición de Breda*: todas tienen la misma forma, porque hemos utilizado una forma de lanza, una forma de caballo, una forma de individuo para el conde Duque de Olivares, una forma para el paisaje del fondo, etc. Durante este proceso, ¿cuál fue la forma de La rendición de Breda, y cuál fue su contenido? Su forma fue la misma imagen pero sin color, sólo con tono, es decir una imagen en blanco y negro, pero con la tonalidad exacta de la pintura original, y el contenido fueron los diferentes colores que se aplicaron pero de tal manera que reprodujeran exactamente la misma tonalidad. Podemos decir que todas las imágenes en blanco y negro pueden considerarse “formas” a partir de las cuales, mediante la aplicación de distintos colores, pero alcanzando la misma tonalidad, obtenemos distintas versiones individuales que tienen como forma común la imagen en blanco y negro. En resumen: algo es una pintura si tiene color. Por tal razón, para Aristóteles la causa final de una pintura es el color.

¿Por qué la “forma”, en este caso, de la *Rendición de Breda*, es su imagen en blanco y negro? Por el tipo de imagen que es: toda imagen a color necesariamente tiene como “forma” a la misma imagen pero en blanco y negro. Es decir un dibujo.

¿De qué otras formas obtenemos una infinidad de individuos que tengan como forma la misma que tiene *La Rendición de Breda*? Otra manera es produciendo imágenes que sean “ampliaciones” o “reducciones” de la pintura original, es decir alterando las medidas del cuadro original,  $-3,07 \times 3,67 \text{ m}$  -, pero manteniendo la misma razón entre su alto y largo, la misma tonalidad y los mismos colores. Nótese que en este caso la “forma” es toda la pintura tal cual, excepto los lados del cuadro, y el “contenido” son los lados con las diferentes medidas pero que mantienen su proporcionalidad.

A partir de *La Rendición de Breda*, podemos obtener “otras” formas, pero ya no “la” forma de ella: Imagínese que suprimimos color y tonalidad de la pintura original y sólo nos quedamos con el esquema lineal, esto puede ser una forma. Si ahora le aplicamos, una tonalidad particular cada vez podemos obtener un número infinito, potencialmente, de imágenes en blanco y negro que tienen como forma el esquema lineal de *La Rendición de Breda* y a las diferentes tonalidades como contenido: hemos obtenido un “dibujo”. De acuerdo a la idea Aristotélica, lo que hace a algo ser dibujo es el claroscuro, hay que recordar que el contenido es el causante de la individualidad.

Cualquier esquema lineal puede considerarse una forma que puede llenarse con distintas tonalidades de blanco y negro o con distintos colores o con diferentes texturas o con variados materiales, etc. En la actualidad todo lo que se obtiene por el proceso anterior son “pinturas”, desde el punto de vista Aristotélico, no todas lo son.

Por último, supongamos que tenemos, el número que sea, de un contorno lineal que corresponde a la cara de una persona, pero nótese, es sólo el esquema lineal que delimita la cara; podemos dibujar ojos, nariz y bocas diferentes y de esta manera obtenemos imágenes que tienen la misma “forma”, el contorno lineal, pero “contenidos” distintos: los ojos la nariz y la boca. Por todo lo anterior, nos damos cuenta que “forma” y “contenido” no son conceptos absolutos, son relativos: en algunos casos algo que es parte de la forma puede ser contenido en otros casos. Un caso es el claroscuro: es la forma en una imagen a color, pero es contenido en una imagen en blanco y negro.

Si de acuerdo a Aristóteles la forma es la causa del ser de las cosas individuales, cabe la pregunta: ¿Cómo se construyen formas que den origen a obras plásticas o sea a imágenes? La respuesta parece ser: depende de la imagen que se desea tener. Si la imagen buscada es una representación de tipo naturalista, se pueden tener dos casos: si se desea una imagen a color, la

forma será una imagen en claroscuro; si se desea una imagen en blanco y negro, la forma será un esquema lineal, y, ¿si se desea una imagen lineal? La respuesta a la última pregunta es: es la misma imagen lineal, debido a que no existe, de forma naturalista, algo que pueda considerarse lineal. ¿Y si la imagen que se busca no es de tipo naturalista? Habría primero que encontrar cuál es su contenido y una vez definido éste, determinar la forma que le corresponde. Por ejemplo, si el contenido fuera el color, la textura, la materia, etc. habría que hacer abstracción de todos ellos y quedarse sólo con lo que ya no tiene contenido, que ocurre cuando al quitar algún elemento de los que quedan, desaparece el “objeto” que se tenía originalmente, y esto sólo ocurre cuando la forma deja de existir: si al quitar algún elemento del objeto original, éste desaparece, quiere decir que lo que se ha quitado es parte de la forma.

De lo inmediatamente anterior se puede ver que la forma de un producto plástico puede ser un esquema lineal, una imagen en blanco y negro o a color. Generalizando este resultado se puede decir que para construir productos plásticos, desde el punto de vista de su forma, esta se construye usando el punto, la línea, el plano, el claroscuro, el color, la textura, etc., los cuales, en conjunto, se conocen como los elementos morfológicos de la imagen, también conocidos como elementos plásticos.

Por otro lado, así como el espacio físico se puede definir como una particular disposición de objetos, extendiendo esta idea a las artes visuales, un espacio plástico se entenderá como una disposición particular de elementos plásticos. En tal sentido, toda imagen, como se entiende en este trabajo, puede definirse como un espacio plástico específico.

En el aspecto material, toda imagen está construida sobre un soporte material, que puede ser un trozo papel, cartón tela, metal, etc. Este trozo de material ocupa un lugar en el espacio, tiene determinadas dimensiones y un cierto formato. Además, los diferentes elementos plásticos utilizados para construir el espacio plástico guardan entre sí determinadas escalas y proporciones. A este conjunto de características se les denomina cualidades escalares de la imagen.

En una imagen los elementos materiales que objetivamente se perciben son los elementos morfológicos, junto con los escalares. Sin embargo, hay otros elementos de carácter subjetivo y que se perciben gracias a la acción de mirar la imagen pues, al hacerlo, la vista hace un recorrido, se desplaza de un punto a otro, se detienen por instantes en alguna región, es demandada por ciertos detalles pero al mismo tiempo por otros, el movimiento de la vista puede seguir un cierto

patrón, etc. A estos elementos, que dependen de la forma en que se realiza la acción de mirar se denominan dinámicos, en analogía con los que estudia la Mecánica en la Física y comprenden el movimiento propiamente, la tensión y el ritmo. Movimiento, tensión y ritmo no existen físicamente en una obra plástica, son efectos percibidos debidos a la manera en que se ven los elementos morfológicos, y escalares que sí tienen existencia física.

Cuando las artes plásticas se visualizan como un lenguaje, los elementos morfológicos, escalares y dinámicos de la imagen se consideran como elementos de tal lenguaje. En tal caso, y continuando con la analogía del lenguaje, se habla de una sintaxis de la imagen y de lo que se trata es de la manera en que los elementos se combinan entre sí para que el productor plástico exprese aquello que desea expresar.

Se denomina composición a la manera en que los distintos elementos morfológicos, escalares y dinámicos se utilizan en la construcción de una obra plástica o, dicho de otra forma, a la manera en la cual tales elementos se disponen y utilizan sobre la superficie del soporte. En particular, tomando en consideración determinadas líneas sobre la superficie que soporta la imagen se puede pensar en la manera de distribuir los elementos plásticos con relación a tales líneas. Por ejemplo, si con respecto a una línea las formas se distribuyen de tal manera que un conjunto se pueda visualizar como la imagen especular del otro, con respecto a la línea como si fuera el espejo, se tendrá una composición simétrica, en caso contrario se tendrá una asimétrica.

Una obra plástica, como las que interesan en el presente trabajo, existe en el espacio y en el tiempo. En cuanto a su existencia espacial son de dos dimensiones ya que se construyen sobre una superficie plana y son imágenes fijas, es decir, permanecen en su mismo lugar todo tiempo. Con relación a su existencia temporal, en este trabajo estamos interesados en una imagen que existe idéntica a sí misma en todo tiempo, y si se tiene una colección de imágenes estas existen simultáneamente en el tiempo. Por otro lado, en este trabajo, una obra plástica tiene una estructura temporal debida al proceso de visión involucrada al mirar la obra plástica. Esto se ve claramente en un políptico, pero también en una obra individual: recorrer con la vista toda la obra requiere de un cierto intervalo de tiempo. Este hecho es importante cuando, de alguna forma, el objetivo es hacer patente en la imagen el aspecto temporal: por ejemplo, algunas marcas de relojes expresamente demandan la representación del tiempo en las obras que encargan.

## 2.3 Aspecto técnico de la imagen

Heidegger dice:

Donde se siguen fines, se aplican medios, donde domina lo instrumental, ahí reina la causalidad”. (s.f)

De acuerdo a lo anterior, un productor plástico, para alcanzar sus fines se vale de ciertos medios, medios técnicos. Hay, a veces, un prejuicio en el uso de la palabra técnica: se asocia con trabajo manual, mecánico, poco juicioso. Pero si recordamos las operaciones que se describieron con anterioridad, necesarias para producir una imagen se verá, que para el caso de las artes plásticas, la palabra técnica se debe tomar en el sentido que le asigna Abbagnano (2000, p. 1008): “Las técnicas cognoscitivas y artísticas pueden llamarse técnicas simbólicas –que son las de las ciencias y las bellas artes- por consistir esencialmente en el uso de signos”.

Hace tiempo, como sinónimo de la palabra técnica, se usaba la palabra arte (Gilson, 1961): un estado de capacidad para hacer, que implica un verdadero curso de razonamiento y se refiere, exclusivamente, a cosas que advienen al ser, porque hay en su creador una capacidad adquirida para hacerlas.

La noción tomista de arte parece incluir dos nociones (Gilson, op. cit.), distintas e inseparables: 1) el arte propiamente tal, el cual es el conocimiento de lo que el artista quiere hacer y del modo correcto de hacerlo; y 2) una habilidad practicada, es decir, el hábito, adquirido por el ejercicio de las disposiciones naturales, de realizar las operaciones manuales y visuales requeridas para la ejecución de una obra de arte. Así, el arte es un conocimiento totalmente relativo a la construcción de ciertos objetos materiales: dirige la operación. En el caso de la pintura, cuyo efecto propio es hacer objetos materiales que ocupen lugares definidos en el espacio, el arte no puede concebirse aparte de su operación.

El arte está en la ejecución y si resulta cierto el decir que el intelecto del pintor está empeñado en todas las mociones de la mano, igualmente cierto es decir que un pintor no podría tener pensamiento alguno sobre su arte si su mano no estuviera allí para dar una significación concreta a la palabra arte.

Otras veces se recurre a la palabra pericia (Gilson, op. cit.). La raíz de esta palabra significa distinción, discernimiento. Hoy significa en su primera acepción una “razón o fundamento para hacer algo o para decirlo”; por extensión, “habilidad para usar el conocimiento de un modo efectivo con eficacia”. Pericia, incluye expresamente el conocimiento necesario para



la realización de una operación determinada, Pericia es siempre un saber cómo. Para el caso de la plástica, si la pericia incluye la habilidad para usar un conocimiento adquirido, entonces él se halla tanto en la mano como en la mente.

La técnica requiere tiempo para ser asimilada y no se puede decir que se ha dominado la técnica de la pintura si no se tiene madurez intelectual y maestría en el oficio; en otras palabras, la técnica de la plástica requiere un largo aprendizaje mecánico tanto como intelectual.

El aprendizaje mecánico incluye, también, adquirir pericia en el uso de máquinas y herramientas. La distinción (Munford, 1979), esencial, entre una máquina (el aerógrafo, la pistola de aire) y una herramienta (el pincel, el cincel) reside en el grado de independencia, en el manejo de la habilidad y de la fuerza motriz del operador: la herramienta se presta por sí misma a la manipulación, la máquina a la acción automática. El grado de complejidad no tiene importancia pues, usando la herramienta, la mano y el ojo humanos realizan acciones complicadas que son el equivalente, en función, de una máquina muy perfeccionada; mientras que, por otro lado, existen máquinas sumamente efectivas, como el martinete, que realizan trabajos muy sencillos, con la ayuda de un mecanismo relativamente simple.

Otra diferencia entre las herramientas y las máquinas reside principalmente en el grado de automatismo que han alcanzado. El hábil usuario de una herramienta se hace más seguro y más automático, dicho brevemente, más mecánico, a medida que sus movimientos voluntarios se convierten en reflejos, y por otra parte, incluso en las máquinas más automáticas, debe intervenir en alguna parte, al principio y al final del proceso, primero en el proyecto original, y para terminar en la destreza para superar defectos y efectuar reparaciones, la participación consciente de un agente humano.

El trabajo mecánico también abarca aprehender a operar una gran diversidad de materiales que sería conveniente conocer de manera detallada. Material artístico, es lo que un productor plástico toma para usarlo como material en la realización de su obra, sea cual fuere su origen, su estructura fisicoquímica, aun cuando en sí mismo sea un objeto manufacturado (deja por ello de ser un elemento natural o un producto industrial; se convierte en material artístico). El material artístico es usado por el productor como uno de los varios elementos que entran a formar parte de la estructura de una obra y que se subordina a sus fines. Esto justifica usar prácticamente toda clase de cosas como material pictórico: papel, cuero, arena, objetos

metálicos, grava, concha, cáscara de huevo, latas de sardina, peines, cerillos, pedazos de cuerda, yeso, aserrín, etc.

Finalmente sólo mencionamos que en la práctica tradicional de la plástica hay una amplia variedad de técnicas (Mayer, 1993) que, por sencillez, clasificaremos en técnicas de la pintura, de la estampa y del dibujo. Entre las técnicas de la pintura están: Pintura al óleo, acrílicos, pintura al temple, acuarela y gouache, pastel, encausto, pintura al fresco, piroxilina, etc. Las técnicas de la estampa (Ortega, 2008) son numerosas, sólo mencionamos algunas: la xilografía, el huecograbado, la serigrafía, la punta seca, el aguafuerte, etc. Las técnicas del dibujo (Teissig, 1990) son “incontables”, sólo mencionamos algunas de las más conocidas: Carboncillo, sanguina, tinta china, lápices de colores, el bolígrafo, etc.

#### 2.4 Análisis de la obra

En este trabajo una obra plástica puede pensarse como una totalidad, una unidad, un todo. Sin embargo, es una totalidad a la manera de un sistema: es decir, es una totalidad integrada de partes interdependientes, organizadas, estructuradas, inclusive considerándolas como resultado del azar, o del caos. En consecuencia, en este trabajo, analizar una obra plástica, es un proceso de deconstrucción, de distinguir y separar las partes de un todo hasta llegar a conocer sus elementos.

¿Con qué fin se realiza el análisis? En este trabajo, por dos razones: una de ellas es poner en claro las cualidades, conceptuales, formales y técnicas de una obra plástica determinada, y la segunda tiene fines interpretativos; es decir, se considera que la obra plástica encierra un significado y en donde el consumidor es un elemento fundamental para la existencia de la obra plástica.

Para el primer propósito se utiliza la metodología desarrollada por Villafañe y denominada Análisis sin sentido y, para el segundo propósito se eligió, como Categoría de análisis el asco, sugerido por la siguiente afirmación del poeta Octavio Paz (1994, p.22): “En muchas obras modernas encuentro, con frecuencia, los mismos sentimientos ambivalentes que me inspira nuestra época: amor y aversión, fascinación y asco”. Este criterio de análisis puede justificarse con base en algunos aportes teóricos de Perniola (2002) y de Taylor (2000).

### 2.4.1 El Análisis “Sin sentido” (Villa fañe, op. cit.)

La significación plástica surge de la ordenación sintáctica de los elementos de la imagen y es el objetivo del análisis sin sentido.

El método permite decir cómo se dice algo, no qué se quiso decir y es de naturaleza formal.

#### Método de análisis

El método está integrado por las siguientes tres etapas:

1. Operación de lectura: se obtienen datos suficientes para la definición plástica de la imagen.
2. Definición de la imagen: definir una imagen plásticamente significa formular una hipótesis de trabajo. Es una definición estructural (secuencial, dinámica) basada en los datos extraídos de la lectura.
3. Análisis plástico: supone el estudio sintáctico de la imagen y la explicación plástica de la misma.

### 2.4.2 Categoría del “asco” como criterio de análisis

Los textos “El arte y su sombra” de Mario Perniola y “Arte Hoy” de Brandon Taylor ofrecen elementos teóricos que nos pueden ayudar a comprender e interpretar algunos aspectos de la producción plástica que se realiza en la actualidad. Entre los elementos que se consideran útiles para aproximarnos a la serie “En un principio fue la hoja de parra”, están los siguientes:

- La recuperación, en los últimos años, de las formas tradicionales de la pintura, en particular, el regreso de la figura y de la expresión.
- La irrupción de lo real en el mundo simbólico del arte.
- La atención se ha centrado en los temas de muerte y del sexo.
- Exposición directa y pobre en mediaciones simbólicas de eventos que suscitan turbación, repugnancia, aversión y horror.
- Las categorías del asco y de la abyección entran, con prepotencia, en la reflexión estética, que se ve obligada a abandonar el ideal de una contemplación pura y desinteresada a favor de una experiencia perturbadora en la que la repulsión y atracción, miedo y deseo, dolor y placer, rechazo y complicidad se mezclan y se confunden.

- El cuerpo parece adquirir el máximo relieve.

De acuerdo a Perniola, el encuentro con lo real genera angustia y trauma, y más si se refiere a la sexualidad. El asco que el espectador puede experimentar al estar al frente de una de estas obras, se dirige hacia el mundo real evocado por la obra: en tal sentido se dice que el espectador se ve confrontado con la realidad: su realidad.

### 3. Fundamentación de la Propuesta Plástica

Hasta este punto se han planteado los aspectos que componen los referentes teóricos que intentan dar coherencia a la propuesta plástica que constituye el objetivo del presente trabajo. La cuestión central lo forma el concepto de Sistema de Producción Artístico Visual, en el cual se integran los demás elementos. Hay que hacer notar que tales referentes teóricos son generales y pueden ser válidos, no solamente para justificar otras propuestas plásticas.

En esta segunda parte de este Capítulo se va aplicar lo construido en la primera, dándole especificidad sólo a algunos aspectos generales que componen los referentes teóricos, es decir, se harán explícitos algunos conceptos que se aceptan como válidos en el presente trabajo y que son los que le dan identidad, individualidad a la propuesta plástica y que, naturalmente, estarán formados, a grandes rasgos, por tres categorías: aspectos conceptuales, formales y técnicos.

Los aspectos que se precisan son los siguientes: Concepto de Propuesta plástica, definición del Tema de la propuesta, conceptualización de actividad sexual humana, justificación del Título de la propuesta, manera en que se comprende la actividad sexual humana, la especificación de los aspectos formales de la propuesta y, finalmente, los aspectos técnicos de misma.

#### 3.1 Concepto de propuesta plástica

El presente trabajo se refiere a una propuesta plástica en el ámbito de la pintura y tiene como tema la actividad sexual humana.

Se entenderá por propuesta plástica, en el campo de la pintura, a un conjunto de piezas pictóricas con aspectos conceptuales, formales y técnicos comunes, acerca de un cierto contenido temático.

### 3.2 Tema de la Propuesta

El tema, que no es otra cosa que la “...proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso...” (Real Academia de la Lengua, 2001), que se desarrolla en el presente trabajo es:

La actividad sexual humana.

### 3.3 Conceptualización de actividad sexual humana

De acuerdo con Alex Inkeles (1977), consideraremos como cultura lo siguiente:

...a la suma total de todos los objetos, ideas, conocimientos, modos de hacer las cosas, costumbres, valores y actitudes ... forma lo que los antropólogos suelen denominar la cultura de un grupo. (p. 142),

Por otro lado, compartimos el punto de vista de Ingrid Suckaer (2011; p.11) para quien “El erotismo es la cultura del sexo”. Por lo tanto, el concepto erotismo contiene todo lo relacionado con el sexo, en particular la actividad sexual humana. De donde podemos concluir que la actividad sexual humana es un sub-tema del mismo.

Además, de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua (2001), sexualidad significa:

sexualidad. (De sexual). f. Conjunto de condiciones anatómicas y fisiológicas que caracterizan a cada sexo. ||2. Apetito sexual, propensión al placer carnal.

En este trabajo aceptaremos la segunda acepción y, por lo tanto, la actividad sexual humana comprenderá todos aquellos actos que sirven de medio para satisfacer el apetito sexual y el placer carnal.

### 3.4 Título de la propuesta plástica

En un pasaje del Capítulo III del Génesis (Biblia Católica, 1979) se lee:

9. Entonces el señor Dios llamó a Adán, y díjole. ¿Dónde estás?

10. El cual respondió: He oído tu voz en el paraíso, y he temido y llenándome de vergüenza porque estoy desnudo, y así me he escondido.

11. Replicóle: ¿Pues quién te ha hecho advertir que estás desnudo, sino el haber comido del fruto de que yo te había vedado que comieses?

...

...

...

21. Hizo también el Señor Dios a Adán y a su mujer unas túnicas de pieles, y los vistió,

¿Cómo se ha representado en la plástica este pasaje? Hay representaciones con Adán completamente desnudo, pero no Eva. Eva siempre aparece cubriéndose con una mano (¿cuál mano?, ¿por qué ésta?), con su propio pelo, ocultándose detrás de un árbol (¿qué tipo de árbol?), o por una hoja de parra (¿por qué de parra?).

En la época en que se escribió la Biblia la sociedad ya había censurado la desnudez del cuerpo humano: hay partes del cuerpo que hay que cubrir a la vista de terceros; en la actualidad a muchos niños se les enseña que hay que cubrirse ciertas partes del cuerpo. El capitalismo nos ha llevado a un amplio mercado de prendas íntimas, baratas y caras, hermosas y feas, grandes y pequeñas, amplias y ajustadas, para todos los gustos. La cultura nos ha enseñado que descubrir las partes cubiertas, quitar las prendas íntimas son prácticas sexuales humanas en la actualidad. Es algo así como que ya fuera del Paraíso, quitarle a Eva la hoja de parra, fue para Adán una práctica sexual.

De lo anterior proviene el origen del título que se ha asignado al proyecto: “En un Principio fue la Hoja de Parra”. Su significado es: quitarle a Eva la hoja de parra es una práctica sexual en los tiempos bíblicos, quitarle a una mujer su sostén es una práctica sexual contemporánea.

### 3.5 Aspecto conceptual de la propuesta: La actividad sexual humana como metáfora teatral.

La actividad sexual humana es un caso particular de interacción social cotidiana e incluye acciones como el cortejo, el coqueteo, las caricias, el contacto físico, la masturbación, la auto masturbación, el coito, el beso, etc.

Desde el punto de vista de la Sociología (Giddens, op. cit.), para explicar las interacciones sociales cotidianas es útil la metáfora del guion. La metáfora del guion se basa en el drama teatral y lo convierte en metáfora. También sirve para analizar la actividad sexual. Existen reglas y rituales elaborados y un guion metafórico que nos explica “con quién, qué, dónde, cuándo, cómo, e incluso por qué practicamos el sexo”. En consecuencia, la representación plástica de tal actividad deberá considerar aspectos como los mencionados.

En esta propuesta; las respuestas a las preguntas anteriores son las siguientes y que hay que considerar al momento de trabajar en la representación plástica.

- ¿Con quién? Con quien sea, siempre y cuando sea con libertad, sin causar daño y voluntariamente.
- ¿Qué? Debe haber siempre una negociación sobre el acto sexual y su “precio” (en sentido amplio)
- ¿Dónde? En cualquier lugar, siempre y cuando se cuide la intimidad.
- ¿Cuándo? En todo momento que se tenga oportunidad.
- ¿Cómo? En la forma en que “todos” estén de acuerdo.
- ¿Por qué? Para la propuesta, ésta es la pregunta más importante. Cualquier razón que sea válida: por placer, por dinero, por gusto, por fastidiar, por necesidad.

### 3.6 Aspecto formal de la propuesta

Tomando en cuenta la “naturaleza” de la temática, como se experimenta en el mundo (y que conozco), me guste o no me guste, así es, considero que elementos formales como los siguientes pueden apoyar a la representación.

#### 3.6.1 Elementos morfológicos, dinámicos y compositivos.

A continuación se anotan los aspectos morfológicos, dinámicos y compositivos que se aceptan en la propuesta.

- Los soportes en general serán de forma rectangular, cuadrados. Los formatos son los que normalmente se encuentran en el comercio.
- Se utilizan todos los elementos morfológicos: punto línea, plano, textura, color.
- Se exploran líneas curvas, por el dinamismo que encierran.
- Se considera al soporte como si fuera una ventana colocada en forma perpendicular a la visión del que pinta.
- Se toman en cuenta las características que tiene la visual al momento de producir la obra: ángulo de visión, altura de la visión, distancia que separa al productor de la escena.
- Un punto importante es la representación del espacio físico.
- El dinamismo es fundamental.

- Importa el ritmo y tensiones.
- Se utilizan formas estilizadas que se toquen, entrelacen, encimen, entrecorten, penetren.
- Se recurre tanto a formas naturalistas como a formas que sean deformaciones o simplificaciones de formas naturales.
- Se utilizan diversas tonalidades tanto altas, medias y bajas.
- Se utilizan sólo colores primarios; blanco y negro.
- Se utilizan composiciones simétricas y asimétricas.
- Construcción de texturas sólo con la materia pictórica que se utilice.

### 3.7 Aspecto técnico de la propuesta (Acha, 1992).

- Elaborar un “alfabeto” de formas básicas que se ejerciten constantemente, con lápiz y papel, hasta que se tengan de ellas un dominio tal que se tracen “automáticamente”. Cuando ya se tenga la soltura suficiente, experimentar en una obra el método seguido.
- Hacer un experiencia en donde el proceso se lleve a cabo cuidadosamente, haciendo apuntes, estudios, y realizar una pieza por este método.
- Hacer numerosos estudios a lápiz acerca de la representación del espacio físico con el menor número de elementos compositivo (hacer esto en papeles de 5x5 cm aproximadamente).
- Dibujar con frecuencia en diversos formatos de manera libre, pero manteniendo en la mente y en la mano las formas.
- Hacer experiencia de transformación de formas: Partir, por ejemplo, de un cuadrado, e ir complicando el perímetro hasta que se obtenga algo completamente diferente: ayudará en el descubrimiento de formas caprichosas.
- Usar materiales tradicionales para pintar al óleo.
- Pintar directamente, sin modelo, pero si en el entorno hay algún motivo que se considere adecuado, introducirlo en la obra; sin apuntes a la vista, tratando de hacerlo rápido, mezclar la pintura sobre el soporte, usar el menos solvente posible, usar el óleo como sale del tubo, trabajar de pie, interrumpir el trabajo lo menos posible, usar cantidades generosas de pintura, experimentar algunos chorreados, estimar las medidas sin necesidad de usar algún instrumento de medida.



- Usar pinceles de diversos tamaños, procurando siempre que el tamaño sea proporcional a la superficie por pintar, sólo usar pinceles pequeños para detalles.
- Crear texturas con las manos, con espátulas o tarjetas telefónicas.
- Empezar el cuadro cubriéndolo completamente con una capa de pintura de color adecuado pero de tonalidad baja, sobre esta capa trazar grandes líneas que fijen desde un principio ciertas direcciones privilegiadas en la obra y conservarlas, reforzándolas a medida que el proceso avance.
- Construir la obra trazando formas un tanto arbitrarias pero que se encimen, entrelacen, penetren y que cubran la mayor cantidad de superficie, ir reconociendo en las manchas que queden formas que se asemejen a figuras humanas, y reconstruirlas hasta que tengan cierto parecido humano.
- Al inicio del proceso no preocuparse por cumplir reglas o normas compositivas, pero, cuando la obra esté ya avanzada, trabajar aspectos espaciales y de expresión particular, recurriendo, si es preciso, al del número de oro como regla de composición.
- Utilizar un periodo de tiempo para trabajar sobre el lienzo (sobre el lienzo en el que se va a trabajar) casi de forma “experimental”, manchas, rayas, texturas, más manchas y rayas hasta que se alcance el momento: el proceso debe parecerse, lo más posible a un acto sexual que no se hace con premura: Debe haber como una etapa de calentamiento.

### 3.8 Análisis de la Propuesta Plástica: “En un Principio fue la Hoja de Parra”

Con el propósito de valorar las cualidades plásticas y conceptuales de la de la Propuesta Plástica “En un Principio fue la Hoja de Parra” se utilizarán dos criterios: el primero consiste en analizar la propuesta con las dos metodologías que se describieron en los Referentes teóricos, el “Análisis sin Sentido” y el análisis utilizando la “Categoría del asco”, y el segundo ,es recurriendo a la opinión de un experto, en este caso será la del Maestro Javier Guadarrama, que a pesar de su juventud, cuenta con una amplia experiencia y reconocimiento en el medio de la plástica en México.



Hoja de Parra



## Capítulo III

# Resultados y discusión

### Introducción

En este Capítulo se reporta el proceso de construcción de la Propuesta Plástica y los productos obtenidos, el análisis de los mismos, y se muestra la opinión que le mereció de parte del Maestro Javier Guadarrama. Una vez realizado lo anterior, se contestan las Preguntas de Investigación y se formulan algunas Conclusiones. Finalmente, aparece la relación de la Obra completa que integra la propuesta y se registran las Referencias bibliográficas utilizadas.

En cuanto al proceso de construcción de la Propuesta Plástica y los productos obtenidos, esto puede dividirse en dos niveles: uno, un trabajo de tipo experimental y otro, el trabajo de construcción de la propia propuesta, cada uno con sus respectivos productos. En consecuencia, el reporte que se hace se presenta según estos niveles.

El trabajo experimental tiene que ver, fundamentalmente, con la construcción y mantenimiento de la “idea germinal”, que es la que mantiene en curso el proceso de

construcción de la propuesta y que, dependiendo de su robustez, así será lo “productiva” que puede ser.

El proceso de construcción de la propuesta en sí es más complejo, porque es el momento de elaborar el producto final: la Propuesta Plástica. Con relación al trabajo de construcción de la propuesta en sí, se reporta, por un lado, el proceso general de construcción de toda la obra plástica definitiva; en seguida se describe el producto, la obra producida, treinta y ocho piezas, que integra la propuesta; y se llevan a cabo una descripción global de la propuesta, que incluye algunas reflexiones sobre doce piezas específicas, todo a la luz de los referentes teóricos elegidos; el análisis de una obra en particular de acuerdo a la metodología del Análisis sin Sentido y un segundo análisis global, según la Categoría del asco.



21 “Esparciendo su olor” (Fragmento)

(Fragmento)

Óleo/Tela

45.7 x 35.6 cm

2010

1. Reporte de la parte experimental: proceso y producto.

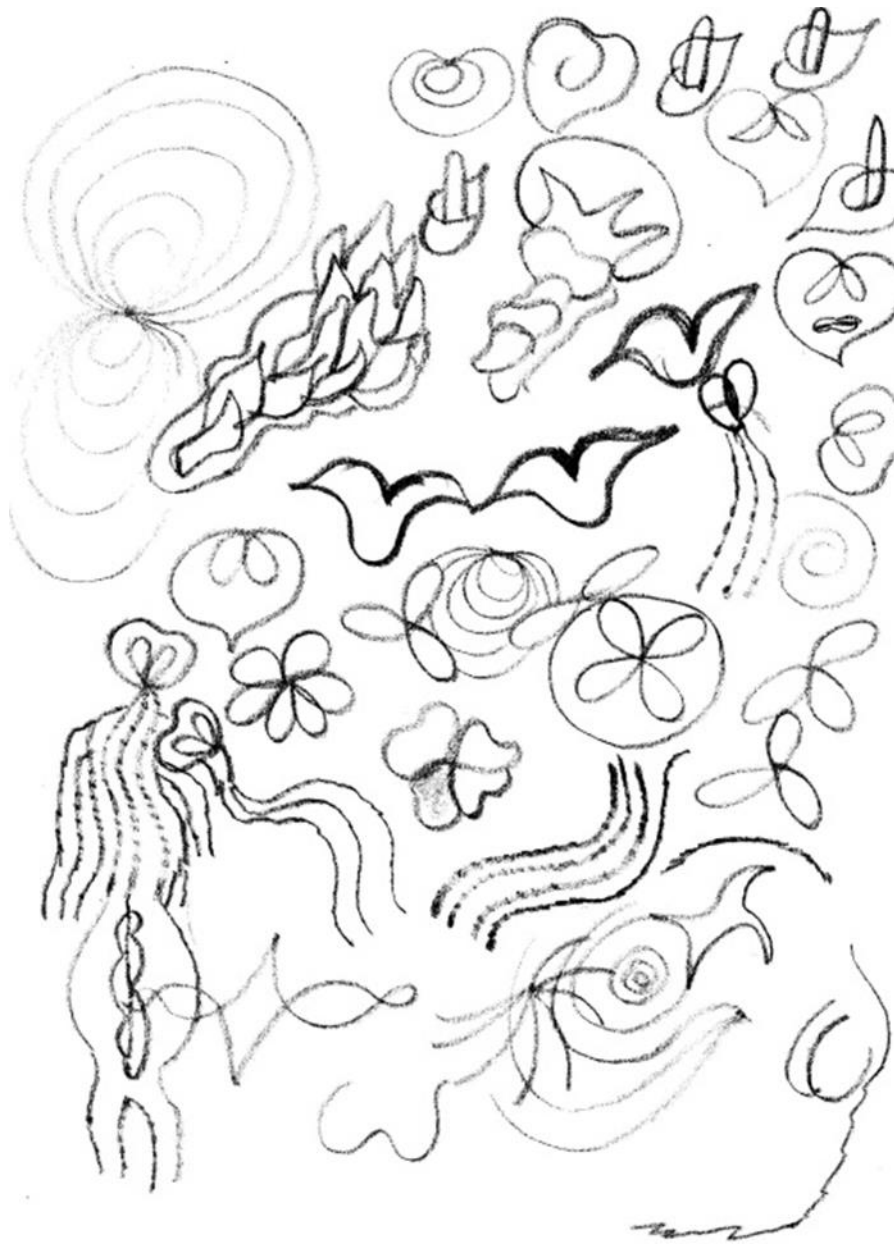
El trabajo experimental de práctica, ejercitación y búsqueda, utilizando diversas técnicas (lápiz, acuarela, acrílico, gouache, óleo) está relacionado con:

1. Elaborar un “alfabeto” de formas básicas que se ejerciten constantemente, hasta que se tenga de ellas un dominio tal que se tracen automáticamente y de memoria y cuando ya se tenga la soltura suficiente, experimentar en una obra el método seguido;
2. hacer numerosos estudios a lápiz, acerca de la representación del espacio físico, con el menor número de elementos compositivos;
3. dibujar con frecuencia, en diversos formatos, de manera libre, pero manteniendo en la mente y en la mano las formas que constituyen el “alfabeto”;
4. hacer experiencia de transformación de formas, partiendo de una forma geométrica básica e ir la complicando sucesivamente;
5. estudios de composición y color, relacionados con la propuesta;
6. hacer una experiencia en donde el proceso se lleve a cabo cuidadosamente, haciendo apuntes, estudios, y realizar una pieza por este método.

“Alfabeto” de formas.

El “alfabeto” no se llegó a construir de manera definitiva y cerrada; pero se definieron algunas formas que fueron parte de él y se practicaron lo suficiente hasta lograr casi su memorización y automatismo en el trazado. Esto es importante en la definición de un “estilo”, en el cual hay una serie de grafías que aparecen constantemente como si fueran la firma de la casa: uno ve un dibujo y dice: “Es de Cuevas”, “Es de Toledo”.

El criterio para definir los elementos del “alfabeto” estaba orientado a lograr grafismos que sugirieran sensualidad: líneas con curvas suaves, formas que se tocan, entrelazan, penetran, envuelven, enciman y amontonan. Por otro lado, se intenta construir formas que evoquen elementos eróticos en el hombre, las plantas y los animales. Todo esto es cultural: distintas sociedades les han dado significado erótico a objetos de lo más diverso. No es que los objetos sean eróticos en sí, somos nosotros que los interpretamos de tal manera. A continuación se muestra un ejemplo de tales formas.



Estas formas se utilizaron, de manera explícita e intencional, en la confección de dos obras al óleo. Las formas del “alfabeto” también se utilizaron, naturalmente, en otras piezas, pero en las dos mencionadas su uso fue completamente intencional.

A continuación se muestra una de tales obras.



38 “La Hoja de Parra”

Óleo/tela

45.7x35.6 cm

2010

“La Hoja de Parra”, es un dibujo en colores sepia con unos pocos toques de color azul. Es una composición vertical, simétrica, cuya parte izquierda está dominada por una forma que recuerda un cuerpo de mujer. El título se debe a las tres hojas (que no son de Parra) que se encuentran, en línea, en la parte central del cuerpo. El cuadrante inferior derecho está ocupado por una figura semejante a la que se encuentra en la parte izquierda, pero más pequeña y en la cual una cara de perfil, inexpresiva e impávida, se distingue con claridad. Esta figura está rodeada por una serie de rostros, con los ojos cerrados, y con claras representaciones de órganos sexuales. El cuadrante superior derecho está ocupado fundamentalmente por tres cuerpos de mujer a quienes les faltan las piernas y en la esquina superior izquierda de la pieza se encuentran líneas onduladas que bien podrían ser cabellos, ondas sobre una superficie de agua o pliegues de piel o tela. El perfil izquierdo de la figura mayor también está recorrido por una hilera de órganos sexuales masculinos. El espacio muestra una escasa profundidad, sólo resaltada por zonas de color sepia más oscuro, pero todo aparece como representando en un único primer plano. Como se dijo anteriormente, es un dibujo realizado utilizando formas que constituyen elementos del “alfabeto” desarrollado. En conclusión, este pequeño ensayo muestra que la orientación seguida tiene potencial para llegar a un trabajo más fructífero si se realiza con más amplitud.

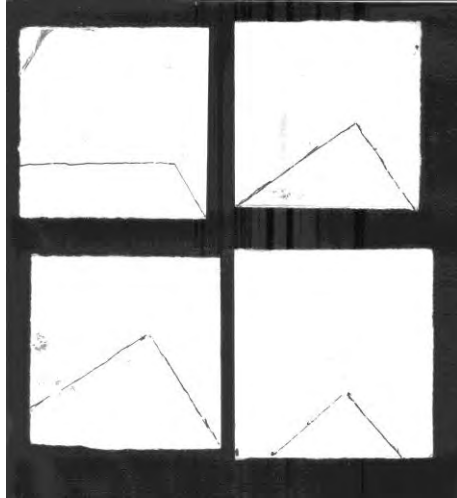
#### Representaciones del “espacio físico”

Hay que recordar que en este trabajo las prácticas sexuales humanas se piensan representadas por un guión de teatro, en donde las respuestas a seis preguntas son importantes. Una de ellas se refiere al lugar o espacio en donde se llevan a cabo las prácticas sexuales. Sólo por poner un ejemplo: De acuerdo a Mackay (2004, p.30), en una encuesta a trabajadores de oficina: “...el 9% había hecho el amor en la oficina”. En la historia de la plástica, gran parte de las prácticas sexuales entre personajes míticos tienen lugar al aire libre: en el bosque, en las márgenes de los ríos, a la orilla del mar, etc.

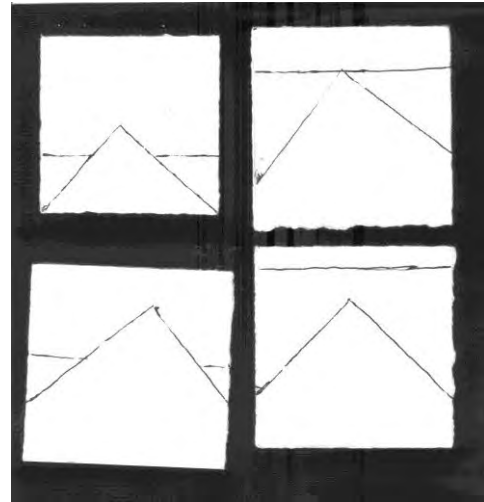
En este trabajo este fue un aspecto que particularmente se consideró y, en consecuencia, continuamente se realizaron ejercicios de construir representaciones del espacio físico. En este aspecto siempre se utilizó la idea de Einstein de que el espacio no es más que una cierta disposición de cosas; en nuestro caso, de cosas plásticas: el punto, la



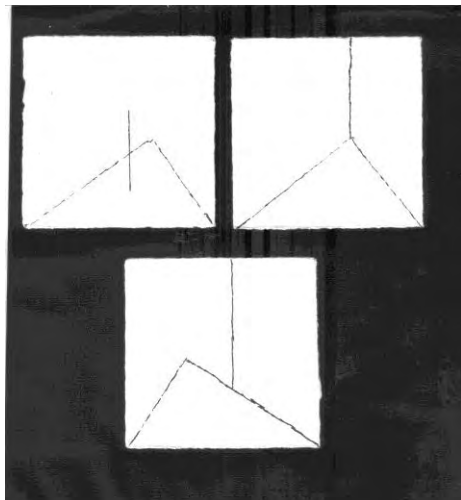
línea, la mancha, etc. Un tipo de ejercicio que se hizo fue construir representaciones de espacio con el mínimo de elementos plásticos posible. En seguida se muestran algunos ejemplos de tales representaciones.



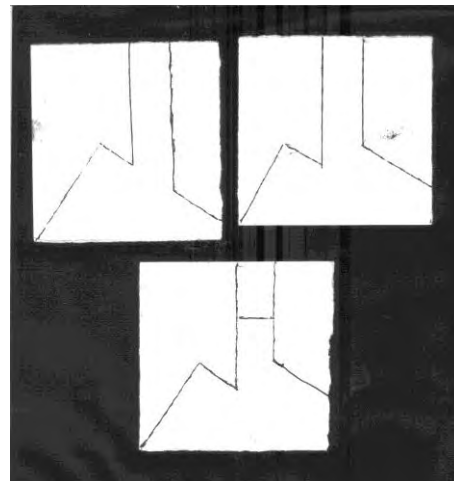
(A)



(B)



(C)



(D)

En (A), el espacio construido se ha logrado con dos segmentos de recta.

En (B) y (C), se han utilizado tres segmentos de recta, pero en dos de ellos un segmento se ha cortado en dos por la forma triangular.

En (D), se ha incrementado el número de segmentos de recta.

Lo que percibimos en cada una de las representaciones anteriores está determinado por nuestra cultura visual y geométrica: por ejemplo, la segunda representación de (C) es la que normalmente aparece en los libros de geometría cuando se representa el espacio de tres dimensiones.

### Dibujar con frecuencia

Una vez definidos con cierta claridad, algunos elementos del “alfabeto” gráfico, se utilizaron para ejercitarse continuamente en dibujos construidos casi de manera automática. Fueron dibujos producto de la imaginación, construidos a partir de combinaciones de formas que ya se habían memorizado. Lo importante de este ejercicio es que contribuye a fortalecer las ideas germinales, de carácter gráfico, que se construían a partir de las formas básicas. En seguida se muestran algunos de tales dibujos, de los cuales se hicieron en gran número.

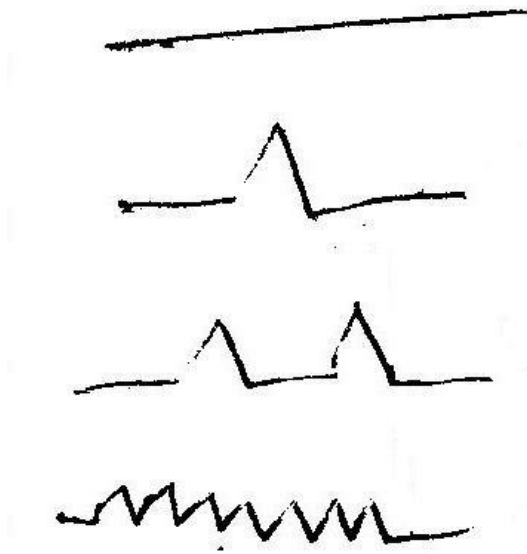


Al ejercitar de manera continua este tipo de dibujo, naturalmente que se “gana” libertad, espontaneidad, rapidez y coherencia en todos ellos, en virtud de que tenían un grafismo común de base. Este tipo de práctica se pudo extender, aunque no era tal el

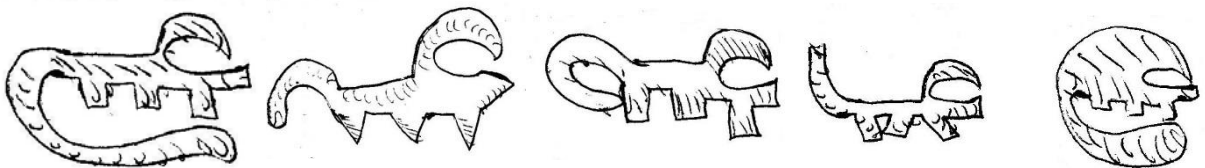
objetivo, considerando en su construcción otras variables que intervienen en la composición de obras más estructuradas. El ejercicio solamente se planteaba como un medio para mantener con “vida” las ideas germinales.

#### Transformación de formas elementales

Como un medio para enriquecer las “ideas germinales” se recurrió al ejercicio de partir de una forma lineal “muy simple”, por ejemplo, dos círculos concéntricos, e inducir transformaciones sobre su perímetro de tal manera de ir construyendo formas cada vez más complejas pero que tuvieran relación con aquellas que se encuentran en el “alfabeto”. Es decir, insertar en una forma ya dada otras formas conocidas. En seguida se ilustra con un segmento de recta, la idea fundamental. Este es un ejercicio algo parecido a construir un fractal en Geometría.



A partir de un segmento de recta se va construyendo una especie de “sierra” que cada vez tiene más elementos cortantes. El mismo segmento de recta se puede unir en sus dos extremos y formar una figura cerrada, que puede ser regular o irregular, e ir cada vez “estirando” partes del perímetro, pero que cada parte que se estire sea en sí mismo alguna otra forma, la cual puede ser de naturaleza orgánica o puramente geométrica. En seguida se presenta otro ejemplo.



## Ejercicios de composición y color

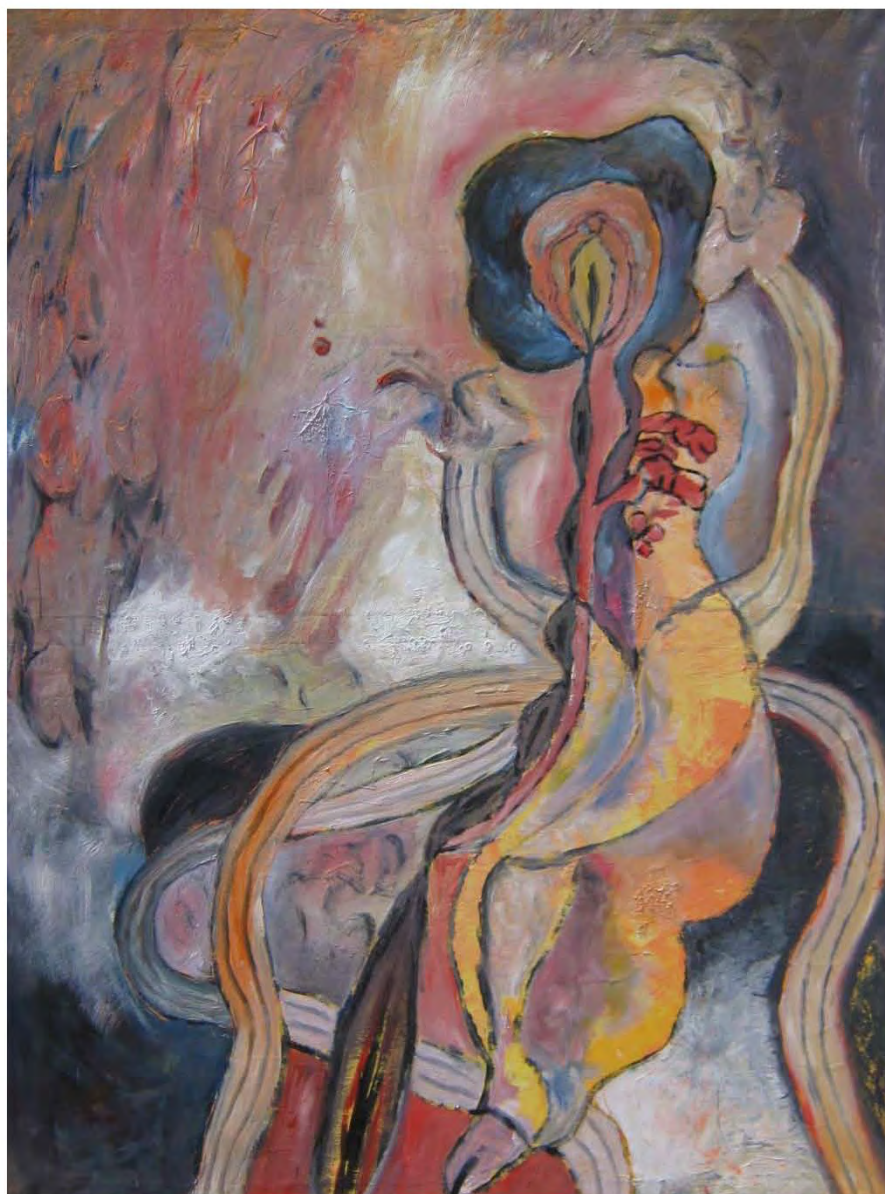
Con el objeto de familiarizarse, lo más posible, con la construcción de espacios plásticos a partir de formas germinales de las que constituían el “alfabeto”, se realizó una gran cantidad de composiciones en donde los aspectos centrales eran la construcción de espacios y el uso de manchas de color.



La única finalidad de estos ejercicios, fue, de nueva cuenta, mantener actualizados la rapidez, la espontaneidad, la memorización y el aspecto puramente mecánico de la producción plástica: fue como intentar convertir el acto de producir una obra plástica como algo que se hace “en automático”. La pregunta que subyace en el fondo es: ¿cómo tiene que ser el proceso de apropiación de una “experiencia” visual de tal manera que su transferencia al lienzo no implique suspender la elaboración de la obra en algún punto? Algunos ejemplos de este tipo de ejercicios se muestran en esta página. Como puede observarse en estas doce ilustraciones, la construcción del espacio es lo que más resalta. Casi no es posible reconocer formas individuales, pero si hay amontonamientos de formas situados en un espacio “teatral”.

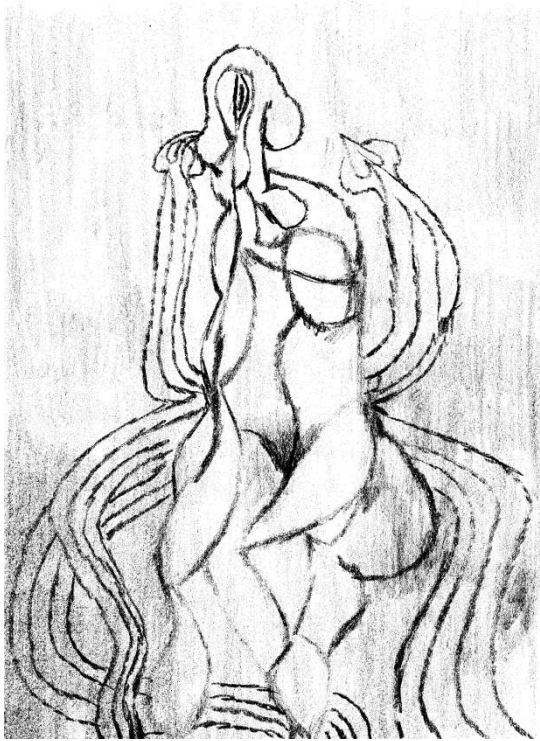
Boceto, estudios, obra concluida

“El lazo” es una pieza elaborada después de un proceso que incluyó la elaboración de un boceto, y cinco estudios.



5 “El lazo”  
Óleo/Tela  
130x100 cm  
2011

¿Qué “lazo”, al final de cuentas, une a los individuos? Puede ser un lazo muy sólido, muy flexible, sin peso y sin volumen. ¿Puede uno estar hecho de puros lazos? ¿Qué lazo une a la persona que se prostituye con su cliente? Se usa un lazo para detener a un perro callejero, o para sostener a un niño para que no se pierda. El sexo puede ser un lazo: cuando era joven era un lazo más fuerte que algunos trapos blancos. Una vagina puede estar muy por encima de un lazo, pero también el lazo se puede mudar a un pene. Las cosas del sexo han sido lazos fuertes, a veces han llevado a la muerte. El lazo te arrincona, como arrincona a las vaquillas cuando las lazan, dejando alrededor sólo vacío. Pero, como dice el dicho: “Ni un lazo me echa”. Puede ser un lazo de aquellos que otra vagina desanuda. Los lazos, al final, terminan ahogándote, si no los aflojas antes. Las prácticas sexuales humanas pueden convertirse en lazos, más bien, han sido lazos.



(A)



(B)

La pieza definitiva se elaboró después de un dibujo a línea y de cinco estudios: dos para el claroscuro y tres para definir, aproximadamente, la gama de colores. Decidido el dibujo a línea se hicieron dos estudios a lápiz en blanco y negro para establecer la tonalidad y la posición de la masa central: en el dibujo a línea y en el primer estudio a lápiz la

composición es completamente simétrica, pareciera la estructura de una Madona. Sin embargo, en el segundo estudio a lápiz la maza central se ha desplazado a la derecha, como habría de quedar finalmente.



(C)



(D)



(E)



(F)

En cuanto a la calidad del colorido, se experimentó una paleta completamente fría (E), una totalmente cálida (F) y una intermedia (D); finalmente la pieza definitiva se construyó con una tonalidad equilibrada entre fría y cálida, aunque tendiendo más hacia lo cálido: tiene su calidez estar amarrado con un lazo. Como se dijo anteriormente, la composición es asimétrica, debido a que en una situación de estar anudado con un lazo, siempre hay algo de asimetría, aunque: el mismo lazo que une a uno, une al otro, pero siempre uno jala más que otro, y yo sé quién es.



26 "Tus cabellos dorados y finos"

Óleo/Tela  
119.5 x 119.5 cm  
2011



## 2. Reporte de la construcción de la propuesta: Proceso y producto.

En este segundo apartado, como se dijo anteriormente, se reporta, por un lado, el proceso general de construcción de toda la obra plástica definitiva, que conforma la propuesta plástica, treinta y ocho piezas; y, por otro lado, se discute y analiza con un cierto detalle, el producto final obtenido. Es decir, por un lado se reporta el proceso, y por otro el producto.

### 2.1 Proceso de producción: Papel del marco teórico.

En este apartado, el proceso de producción se refiere al trabajo realizado para producir la obra final, es decir, la obra sobre el soporte definitivo utilizando los pigmentos al óleo. Los planteamientos que acá se hacen son de carácter general y se refieren a la construcción de toda la serie de obras al óleo, es decir a las treinta y ocho piezas.

En este punto, es importante reconocer en qué medida los planteamientos teóricos aceptados en la segunda parte del Capítulo 2, sirvieron de orientación en el trabajo de construcción de la propuesta. Es decir, al momento de enfrentarse al lienzo, con las pinturas al óleo, ¿en qué medida los lineamientos teóricos, realmente orientaron el trabajo? Para contestar esta pregunta, hay necesidad de transformarla en tres preguntas, debido a que los referentes teóricos, están divididos en tres categorías: Pregunta 1. ¿En qué medida el aspecto conceptual de los referentes teóricos orientaron el trabajo de construcción de la propuesta?; Pregunta 2. ¿En qué medida los aspectos formales de los referentes teóricos orientaron la construcción de la propuesta? y, Pregunta 3. ¿En qué medida los aspectos técnicos orientaron la construcción de la propuesta?

Abordemos la Pregunta 1. Para poder contestar esta pregunta hay necesidad de recordar claramente, cuáles eran los elementos conceptuales que se asumían para la propuesta por construir. Los elementos conceptuales son las respuestas a las seis preguntas que se derivan de considerar a las prácticas sexuales humanas como un guión teatral y que, explícitamente, fueron las siguientes:

- ¿Con quién? Con quien sea, siempre y cuando sea con libertad, sin causar daño y voluntariamente.
- ¿Qué? Debe haber siempre una negociación sobre el acto sexual y su “precio” (en sentido amplio)
- ¿Dónde? En cualquier lugar, siempre y cuando se cuide la intimidad.
- ¿Cuándo? En todo momento que se tenga oportunidad.
- ¿Cómo? En la forma en que “todos” estén de acuerdo.

- ¿Por qué? Para la propuesta, ésta es la pregunta más importante. Cualquier razón que sea válida: por placer, por dinero, por gusto, por fastidiar, por herir, por necesidad (¿cuál?)

Pues bien, de acuerdo a lo anterior, contestar la Pregunta 1, es contestar la siguiente pregunta: ¿qué papel jugaron, las respuestas a las seis preguntas anteriores, al momento de trabajar en cada una de las obras plásticas que integran la propuesta plástica?

La pregunta ¿Con quién?, y su respuesta, no se consideró explícitamente. Casi no hubo interés en individualizar a los protagonistas, se trazaron de manera automática, no hubo “estudios” explícitos para identificarlos: resultaron hombres o mujeres, o sólo hombres o sólo mujeres, pero sin que tal fuera el interés en que ése fuera el resultado.

La pregunta ¿Qué?, tampoco tuvo relevancia. Las prácticas sexuales se consideraron como algo natural, normal, humano, hasta cierto punto animal. No se cuestionó nada de este hecho, o al menos, no de manera consciente. El criterio para juzgar si algo participó de manera consciente, se relaciona con la intensidad de reflexión y trabajo invertido en su estudio: no hay ni bocetos, ni estudios, ni apuntes que documenten este aspecto.

La pregunta ¿Dónde?, si fue altamente relevante, porque es la que está relacionada con la representación del espacio físico, que fue de interés personal. Sobre esta pregunta si hubo abundante estudio experimental, de búsqueda, y al momento de trabajar en la obra definitiva fue un aspecto que claramente reclamó atención. Por ejemplo, se realizaron gran cantidad de estudios referentes al espacio.

La pregunta ¿Cuándo?, no se consideró. El tiempo, y su representación no fue problema para estudiarse: son piezas sin tiempo, sin hora. Hay temporalidad en las piezas, porque hay cierto ritmo, el evento “dura” un cierto lapso de tiempo, pero no se sabe si es por la mañana, por la tarde o noche. En tal sentido, el tiempo no preocupó al momento de producir la obra. También en este caso no se hizo trabajo exploratorio ni experimental.

La pregunta ¿Cómo?, fue otra que sí se tomó en consideración, debido a que se intentó evitar lo obvio, lo explícito. Se buscó sugerir, insinuar, ocultar, aunque a veces, no se logró. En este aspecto, si se hizo trabajo de estudio experimental y de búsqueda.

La última pregunta, ¿Por qué?, fue importante, porque no se intentaba censurar nada. Se intentaba representar lo que el hombre hace, lo que el hombre ha hecho, lo que el hombre ha creado: que ha violado, sí; que ha habido pederastia, sí; que el padre se ha

acostado con su hija, sí; que la madre se ha acostado con el hijo, sí; así ha sido el hombre: otro hombre, de otro mundo, de un mundo que está por construirse, hará otra cosa.

En resumen, el aspecto conceptual, sí orientó el trabajo concreto de construir la propuesta plástica: en algunos casos se tomó en cuenta explícitamente y en otros se relegó, también explícitamente; se pensaba en ello, pero no se le daba importancia.

Consideremos ahora la Pregunta 2: ¿En qué medida los aspectos formales de los referentes teóricos orientaron la construcción de la propuesta?

Para poder contestar esta pregunta recordemos cuáles fueron los elementos formales que, de acuerdo a los lineamientos teóricos, se aceptaron como premisas para construir la propuesta plástica. Los lineamientos, son los que se retoman en seguida:

- Los soportes en general serán de forma rectangular, cuadrados. Los formatos son los que normalmente se encuentran en el comercio.
- Se utilizan todos los elementos morfológicos: punto línea, plano, textura, color.
- Se exploran líneas curvas, por el dinamismo que encierran.
- Se considera al soporte como si fuera una ventana colocada en forma perpendicular a la visión del que pinta.
- Se toman en cuenta las características que tiene la visual al momento de producir la obra: ángulo de visión, altura de la visión, distancia que separa al productor de la escena.
- Un punto importante es la representación del espacio físico.
- El dinamismo es fundamental.
- Importa el ritmo y tensiones.
- Se utilizan formas estilizadas que se toquen, entrelacen, encimen, entrecorten, penetren.
- Se recurre tanto a formas naturalistas como a formas que sean deformaciones o simplificaciones de formas naturales.
- Se utilizan diversas tonalidades tanto altas, medias y bajas.
- Se utilizan sólo colores primarios, blanco y negro.
- Se utilizan composiciones simétricas y asimétricas.
- Construcción de texturas sólo con la materia pictórica que se utilice.

Pues bien, a grandes rasgos se puede decir, que en mayor o menor grado, estas orientaciones fueron puestas en práctica al momento de realizar el trabajo de construcción de la propuesta plástica. En grado variable, algunas cualidades como las enumeradas anteriormente se tomaron en cuenta al realizar el proceso de trabajo en cada una de las obras que integran la propuesta. La única aclaración por hacer tiene que ver con los

soportes utilizados: treinta y seis fueron construidos por el mismo productor plástico y sólo dos fueron de carácter comercial.

Por último, veamos la Pregunta 3: ¿En qué medida los aspectos técnicos orientaron la construcción de la propuesta?

Como en los dos casos anteriores, para responder la pregunta, recordemos cuáles fueron los lineamientos técnicos, que de acuerdo a las orientaciones teóricas, se aceptaron como principios orientadores del trabajo relacionado con la construcción definitiva de las piezas que integrarían la propuesta plástica. En seguida se reproducen tales lineamientos:

- Materiales tradicionales para pintar al óleo.
- Pintar directamente, sin modelo, sin apuntes a la vista, tratando de hacerlo rápido, mezclar la pintura sobre el soporte, usar el menos solvente posible, usar el color como sale del tubo, trabajar de pie, interrumpir el trabajo lo menos posible, usar cantidades generosas de pigmento, experimentar algunos chorreados, estimar las medidas sin necesidad de usar algún instrumento de medida.
- Usar pinceles de diversos tamaños, procurando siempre que el tamaño sea proporcional a la superficie por pintar, sólo usar pinceles pequeños para detalles.
- Crear texturas con las manos, con espátulas o tarjetas telefónicas.
- Empezar el cuadro cubriéndolo completamente con una capa de pintura de color adecuado pero de tonalidad baja, sobre esta capa trazar grandes líneas que fijen desde un principio ciertas direcciones privilegiadas en la obra y conservarlas, reforzándolas a medida que el proceso avance.
- Trabajar sin modelo, pero si en el entorno hay algún motivo que se considere adecuado, introducirlo en la obra.
- Empezar la obra trazando formas un tanto arbitrarias pero que se encimen, entrelacen, penetren y que cubran la mayor cantidad de superficie, ir reconociendo en las manchas que queden formas que se asemejen a figuras humanas, y reconstruirlas hasta que tengan cierto parecido humano.
- Al inicio del proceso no preocuparse por cumplir reglas o normas compositivas, pero cuando la obra ya esté avanzada trabajar aspectos espaciales y de expresión particular, recurriendo si es preciso a la Divina proporción.

Con relación a estas orientaciones cabe decir que fueron respetadas en aproximadamente treinta y cinco de las treinta y ocho obras que constituyen la propuesta. Naturalmente no todos los puntos se siguieron al cien por ciento en todas las piezas, pero si en todas ellas estuvieron presentes en mayor o menor grado. Por ejemplo, en algunas obras, dos o tres, no hay texturas, o tres o cuatro son monocromas.

En resumen: es posible decir, que las orientaciones teóricas fueron tomadas en cuenta en un porcentaje bastante amplio al momento de llevar a cabo el proceso de construcción de la propuesta. Al hacer la discusión de los resultados obtenidos se

mencionarán algunas limitaciones que, al final del proceso de producción, se han observado en las orientaciones que constituyen el marco teórico.

## 2.2 Obra producida y análisis de ella.

A continuación se describe la obra producida que integra la propuesta, y se llevan a cabo: Una descripción global de la propuesta que incluye algunas reflexiones sobre doce piezas específicas; el análisis de una obra en particular de acuerdo a la metodología del Análisis sin Sentido y un análisis global de acuerdo a la Categoría del “asco”.

### 2.2.1 Obra producida

La obra producida, y que integra la propuesta, está formada por treinta y ocho óleos, distribuidos, en cuanto a las medidas del soporte, según se registran en la siguiente tabla:

Número de piezas	Medidas del soporte (cm)
23	130 x 100
3	120 x 150
3	120 x 120
2	100 x 100
1	100 x 150
2	45.7 x 35.6
1	61 x 73
1	33.5 x 35.5
1	36 x 49.5
1	31.5 x 37.5

Las pinturas utilizadas fueron Winsor & Newton de la serie Winton y los soportes fueron preparados por el autor; excepto dos.



2.2.2 Descripción global de la obra producida y algunas reflexiones sobre doce piezas específicas.

A continuación se hace un breve análisis global, a la luz de los lineamientos teóricos establecidos para la propuesta. Este análisis comprende los siguientes tres aspectos: conceptual, formal y técnico.

### 2.2.2.1 Aspecto conceptual

En las obras existen referentes que nuestra cultura asocia al sexo y con las prácticas sexuales humanas:



Exhibición de partes orgánicas de carácter sexual, algunas completamente explícitas y otras disimuladas, escondidas, de tal manera que hay que realizar cierta agudeza visual para encontrarlas.

Escenas, aparentemente, de juegos sexuales, por parejas o en tumulto, partes del cuerpo humano como son senos, piernas, torsos, bocas, muchas bocas; ropas íntimas de mujer, cabelleras largas, mujeres con botas o con medias, etc.

### 2.2.2.2 Aspecto formal

Las formas reconocibles son naturalistas, en particular cuerpos de mujeres; hay otras que son deformaciones de elementos orgánicos del cuerpo humano, o de vegetales, como flores, cálices y rostros humanos que parecen máscaras.

Las obras, en general, son de carácter lineal; vistas rápidamente, lo que resalta son líneas, que se usan para definir formas, seccionar el espacio, marcar direcciones, contribuir a la profundidad, definir proporciones, o ser puramente elementos compositivos, etc. Abundan las líneas curvas para marcar redondeces, que no siempre se usan para definir formas concretas, sino para crear elementos dinámicos en la composición.

En todas las piezas está presente el claroscuro. Fue un claroscuro obtenido directamente por la aplicación del color y sirve para darle profundidad al espacio. Las formas plásticas que estructuran la composición son de naturaleza plana, no hay volumen. En tal sentido, la tonalidad no se usó para crear la ilusión de la tercera dimensión. Aunque los espacios construidos carecen de perspectiva, sí tienen profundidad. En todas las piezas, en mayor o menor grado, se perciben planos que se encuentran enfrente de otros y esto se debe al gradiente de tonalidad. A veces hay planos oscuros que parece que se encuentran al frente y en otros casos se percibe como si estuviesen atrás. Si bien abundan las obras en tonalidad alta, también las hay en media y baja.

La mayoría de las piezas son de carácter matérico, debido a la textura que presentan. La gruesa capa de óleo fue intervenida, a veces violentamente, mediante rayados, esgrafiados, punteados, raspados, etc. Para ello cualquier objeto pudo ser útil: las uñas de los dedos, los propios dedos, una espátula, las tarjetas telefónicas, los mangos de los pinceles, una navaja, etc. En la vida cotidiana todos los objetos tienen textura. Para cerciorarse de ello, basta pasarles la mano por encima, algo que en la plástica casi no se permite. En la plástica la textura es visual, sólo se ve. Es como si en la vida diaria sólo tuviésemos vista pero no tacto. Sólo veríamos la textura de una corteza de árbol, pero no podríamos entrar en contacto directo de ella.

En la vida real, a veces se tiene un montón de piedras, grandes y pequeñas, que no se “caen”. El montón de piedras conserva su forma un tiempo indefinido. Pero a veces, basta con quitar una de ellas para que el montón se deshaga. Si el montón no se deshace es

porque todas las fuerzas y tensiones que las piedras ejercen entre sí, de alguna forma se equilibran, se compensan y permiten que las piedras presenten un equilibrio “estable”. Algo muy parecido ocurre en una obra plástica. Las diferentes formas plásticas, como son el punto, la línea, el plano, la textura, el claroscuro, el color, que son las formas que materialmente existen sobre la superficie pictórica, ejercen “fuerzas” y presiones entre ellas. Naturalmente, tales fuerzas y presiones no se ven, como no se ven las presiones internas en un gran edificio. Pero, son tales fuerzas y presiones las que le dan estabilidad o no a la pieza plástica. Una “simple” línea, dependiendo de su tamaño, inclinación, calidad, color, textura, etc. tendrá diferente “peso visual”, en función también de la posición en que se encuentre dentro de la superficie pictórica. Se habla de “peso visual”, porque la experiencia que se tiene con una obra plástica está mediada por la vista, por la visión, por la mirada, por los ojos. Aquello que llame más la atención a la vista, a la mirada, a la visión, será lo que tiene más peso visual. Pues bien, la mayoría de las obras de la propuesta presentan en su interior, tensiones, y dinamismo, porque entregarse a prácticas sexuales exige actividad, energía, dinamismo, tensiones, fuerzas, etc. Si bien hincarse para rezar también reclama tensiones, estas no se comparan con las que se presentan en la actividad sexual.

Merece especial mención la representación del espacio: por gradiente de tamaño en las formas, por superposición de formas, mediante el trazado de la línea de horizonte, por la superposición de tonos, en la mayoría de las obras la visión corresponde a una perpendicular al plano del soporte; una obra está construida desde diferentes puntos de vista, hay varios cuadros que son totales acercamientos a la escena, de tal forma que solamente aparecen partes de un cuerpo; en algunas obras las formas saturan completamente el espacio pictórico, lo rebasan, lo colman, lo agotan, de tal suerte que las formas se continúan hacia el exterior del espacio pictórico; este tipo de obras podríamos calificarlas como “barrocas”.

### 2.2.2.3 Aspecto técnico

En cuanto al proceso de construcción de la obra, en general, se llevó a cabo como técnicamente se había previsto. Pareciera ser que el trabajo realizado en el periodo inicial, de carácter experimental, de prueba y búsqueda, puede contribuir a la construcción de una



“forma germinal” que ayuda a mantener la actividad suficiente hasta dar por “terminada” la obra. Cabe señalar que ninguna obra quedó inconclusa: obra que se inició se terminó.

El proceso de dibujo se orientó a lograr grafismos que sugieran sensualidad: líneas con curvas suaves, formas que se tocan, entrelazan, penetran. Por otro lado, se intenta construir formas que, por asociación evoquen elementos eróticos humanos, vegetales y animales.

El proceso de elaboración, una vez definidos los elementos compositivos que orientarían la construcción, se llevó a cabo de manera completamente dinámica: fueron escasos los momentos en que se detuvo la acción con el objeto de analizar qué rumbo seguiría el trabajo: se puede decir que se trabajó de manera continua, al menos durante tres horas por cada sesión.

Se cumplió el propósito de trabajar sin “modelo” (algo que de por sí casi no es posible con esta temática), pero se incluyeron elementos realistas que se encontraban en el entorno, generalmente fueron algunas partes anatómicas de mujeres, color de las ropas, corte de pelo, líneas generales del cuerpo, algún detalle decorativo, o cierta actitud en la imagen.

Al trabajar, sin modelos del natural ni con bocetos elaborados previamente, se tiene la seguridad que el trabajo fue obtenido de la memoria y de la imaginación. La gran mayoría de formas utilizadas fueron resultado de ejercitación intencional y extensa que se hizo con las formas consideradas como “alfabeto”.

El momento de terminación de la obra no generó problema alguno y pieza que se empezó se terminó.

Cada obra requirió, en promedio, de quince horas para su realización, distribuidas en tres sesiones de trabajo. Generalmente, las pausas de interrupción fue de un día completo y sin embargo, al retomar la obra, no hubo problema en su continuación. Lo anterior puede deberse, tal vez, a que la “forma germinal” construida en el periodo previo fue lo suficientemente clara de tal manera que sirvió para mantener el ritmo de trabajo.

#### 2.2.2.4 Consideraciones acerca de las treinta y ocho piezas como una serie

Una propuesta plástica como la que da pie al presente trabajo, es deseable que esté constituida por un conjunto de obras que se puedan ver como un “sistema” y no solamente como un “agregado” de piezas.

En otras palabras, que sea posible disponerlas de manera ordenada una después de otra, como dispuestas para una exposición, y puedan verse casi de manera continua, sin cambios “bruscos” de una pieza a otra, como si fuese un texto cuya “lectura” sea continua, ordenada y coherente, en donde cada pieza pueda verse como parte del mismo “texto” y así poder establecer un “diálogo entre las piezas entre sí”.

Con el objeto de ver en qué medida las treinta y ocho piezas que forman la propuesta cumplen con el requisito anterior, se utilizó un modelo que denominamos “juego de dominó”, que consiste en ordenar las piezas una seguida de otra con la condición de que al mirar la serie de izquierda a derecha, la transición de una pieza a otra no se perciba “demasiado” brusca, sino que haya cierta continuidad formal de una pieza a la siguiente.

La “continuidad formal” entre dos piezas consecutivas se buscó identificando en ambas una línea, una mancha, una forma o un color que pudiese “leerse” como continuación una de la otra. Algo así como visualizar un “escenario único,” en el cual cada pieza a la manera de una “ventana”, se enfoca en una escena particular: en el escenario de la “vida social” común para toda una comunidad, cada acto sexual puede visualizarse como una escena específica.

El método utilizado para ordenar las treinta y ocho piezas, una en seguida de la otra, es subjetivo. Cualquier método que se escoja, debido a que se basa en la visión, conlleva cierto grado de subjetividad: por eso es importante el trabajo del *curador*.

El aspecto “positivo” del método es que permite identificar subconjuntos de piezas que “encajan” casi de manera natural, así como aquellas que es casi imposible acomodar, tal como sucede en el juego de dominó.

Hay que recalcar que la atención se fijó sólo en la transición, de una pieza a la siguiente y no en la construcción formal total de toda la pieza. En consecuencia, se buscó que las obras que iban a quedar contiguas tuviesen, en las alturas colindantes, algunos elementos formales que garantizaran cierta “continuidad” de “lectura” entre ellas.

Siguiendo el modelo de “juego de dominó”, se buscó poder acomodar, en una sola hilera, la mayor cantidad de obras del conjunto total de las treinta y ocho piezas.

Al hacer lo anterior con las treinta y ocho piezas de la serie, se llegó a los siguientes resultados:

- Se encontraron siete subconjuntos de obras formados por trece, ocho, cinco, cuatro, tres, dos y tres piezas, respectivamente.
- Los primeros seis subconjuntos de piezas se pueden ver cada uno de ellos como formando un todo.
- El último subconjunto, de tres piezas, es tal que ninguna de ellas se pudo acomodar; es decir, quedaron tres piezas sueltas.
- De los seis subconjuntos, cinco de ellos están formados por piezas con el mismo formato.
- Un subconjunto, el de ocho piezas, contienen una pieza con formato distinto a las siete restantes.
- En el subconjunto de las trece piezas se observa un cambio radical entre las primeras siete piezas y las seis últimas: el espacio construido en las siete primeras está formado por distintos niveles de profundidad construidos con formas claramente definidas y en las seis últimas piezas, está formado por fragmentos que se entrecortan, enciman, y que parecieran continuar más allá del formato de la pieza.
- En el subconjunto de ocho piezas el espacio construido en cada pieza es de la misma naturaleza: existe un primer plano que sobresale del resto de formas que parecieran formar el fondo.
- El subconjunto de cinco piezas está formado de obras con formato cuadrado en donde un primer plano se distingue claramente del fondo.
- El subconjunto formado de cuatro piezas, todas con formato rectangular apaisado presenta tres tipos de espacios: uno construido a manera de “rompecabezas”, otro con un plano central sobre un fondo y un tercero formado por un sólo plano.
- El subconjunto formado de tres piezas, también todas de forma rectangular apaisada, presenta dos tipos de espacios: un plano central contra un fondo y uno construido a manera de alto-relieve.
- En el conjunto formado de dos piezas sólo aparece un tipo de espacio: parte de una figura que ocupa todo un primer plano sobre un fondo plano.
- Las tres piezas que no se pudieron acomodar son: la que se construyó sólo con formas del “vocabulario” básico; una segunda, de formato rectangular apaisado, que por la manera en

que está construido el espacio, no se puede acomodar con las otras piezas de su mismo formato. Lo mismo ocurre con la tercera pieza que es de formato rectangular apaisado pero no se puede relacionar con las piezas de su mismo formato y con mayor razón con las que son de diferente formato.

En resumen: Si bien no fue posible acomodar las treinta y ocho piezas en una sola hilera coherente, lo cual era lo más deseable; se identificaron subconjuntos de ella que sí se pueden disponer de tal manera. La consecuencia inmediata de esto es que plantea dificultades para su exhibición. Habrá que pensar en una museografía que zanje el problema de la discontinuidad de subconjunto a subconjunto. Por otro lado, aquellas piezas que de plano no se pudieron acomodar abren la posibilidad de líneas de trabajo que pueden explorarse, así como enriquecer, con más piezas, aquellos sub-conjuntos de pocas obras; es decir, cada subconjunto puede pensarse como una línea de trabajo. El Listado de Obra que aparece al final de este trabajo está elaborado considerando el resultado de este intento de ordenar las treinta y ocho piezas, es decir, de acuerdo a los siete subconjuntos que se obtuvieron: Las trece primeras corresponden al primer subconjunto, las ocho siguientes al segundo y así sucesivamente hasta terminar con las tres últimas que no se pudieron acomodar de ninguna forma.



14 “Formada de perfümenes”. Óleo/Tela. 130 x 100 cm. 2010 (Fragmento)

### 2.2.2.5 Consideraciones acerca de doce obras que forman parte de la Propuesta Plástica: “En un Principio fue la Hoja de Parra”

#### 2.2.2.5.1 “Bellos amores”

“Bellos amores”, es una composición muy simple, fácilmente reconocible: dos rectángulos verticales. Está construida por líneas, puntos, claroscuro y color. Desde el punto de vista conceptual representa una relación sexual entre dos personas. Se estará tentado a decir que es una relación homosexual, pero las figuras son ambiguas: un personaje tiene una máscara y del otro, que pareciera ser un gigante, no se le ven ni pies ni cabeza, es solamente pintura.

La composición, como la mayoría de las obras que conforman la serie, se ha construido a partir la Sección Áurea y el espacio construido se percibe como un Close-up, también, como en gran número de piezas de la serie, con el personaje inclinado ocupando la parte central de la escena.

Mucho del equilibrio que se percibe en la pieza, se debe al esquema geométrico escogido y a lo limitado de los elementos morfológicos: líneas enmarañadas y líneas casi paralelas, cuyo efecto es darle una característica “musical” a la pieza.

Por otro lado, en el claroscuro hay gran economía: un poco más de un tercio, muy oscuro, y un poco menos de dos tercios, muy claro. En una reproducción en blanco y negro, que siempre es muy útil para estudiar los aspectos espaciales, se percibe que la figura inclinada está en primer plano, pero, a lo más, sólo se perciben tres niveles de profundidad: la figura inclinada, la figura parada y el fondo.

En cuanto al color, la escala también es medida: grises azules bastante oscuros, amarillo y una especie de cielo con mucha nubosidad blanca. Cuando se ve la obra a color, el amarillo pálido del personaje inclinado se percibe mucho más delante de los otros dos planos que se identifican en la pieza. En otras palabras, la obra a colores, muestra una profundidad que no se aprecia en la reproducción en blanco y negro, tal es el efecto en las piezas que se hacen depender más del color que del dibujo.



3 “Bellos amores”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2010

#### 2.2.2.5.2 “Cabellos largos y espesos”

“Cabellos largos y espesos”, hace referencia, a una larga cabellera que nace de una cabeza situada “casi” en el punto central de la composición. Naturalmente, el peso visual recae sobre tal cabellera. Alrededor de ella se distribuyen formas que se amontonan a la manera de un montón de piedras. Realmente es un amontonamiento de formas sobre algo que pareciera ser un estrado o tarima.

El esquema compositivo gravita en torno a la diagonal que se origina en el vértice inferior izquierdo y termina en el superior derecho. Esta dirección se ve reforzada por otras cuatro formas, que partiendo de diversos puntos de la base del rectángulo plástico, siguen una dirección casi paralela a la diagonal antes descrita. En algunos puntos estas formas cambian de dirección con el propósito de contribuir a la construcción de un espacio tridimensional. De contrapeso a tales direcciones solamente hay una pierna, con medias y ligero que se desplaza sobre la otra diagonal, la que sale del vértice inferior derecho y termina en el superior izquierdo. De esta manera se construye un triángulo equilátero virtual, que tiene por base la del espacio pictórico y por vértice la cabeza de donde nace la cabellera, y es este triángulo lo que le da solidez y estabilidad a la composición.

El espacio que se construye en esta pieza es uno de los pocos en el que hay indicios de perspectiva; además, las formas se perciben con cierto volumen, pero no debido al claroscuro sino a líneas que siguen direcciones curvas, las medias, por ejemplo, simulando las curvaturas de las superficies.

Todo el cuadro está construido con una paleta cálida de donde sobresalen las líneas gruesas y las formas oscuras que se construyeron utilizando una gama de grises azulados. Hay un ambiente cálido en la escena, no de actividad, sino de fiesta pasada. Ese ambiente adormilado y cansado, producto de la francachela.



7 “Cabellos largos y espesos”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2011



### 2.2.2.5.3 “Fragancia de tu piel”

La Química Moderna ha proporcionado elementos para reivindicar algunos olores humanos. Hay razones para creer que en el atractivo sexual participan algunos de ellos. Esta gran verdad siempre la supieron los poetas, entre ellos Salomón. Los poetas saben muchas cosas que aún les falta establecer a los científicos.

“Fragancia de tu piel”, tal y como se ve, pareciera ser un fragmento, capturado por la “ventana” del formato. Da la impresión de que la composición no se agota en los límites del rectángulo que constituye la superficie plástica. Asimismo, hay fragancias que no elimina el tiempo, se llevan pegadas al olfato, se prolongan, se recuerdan, se evocan. Tal vez la persona que emanaba la fragancia ya esté lejos, muy lejos, inaccesible para siempre: pero la fragancia está ahí, cerca.

La composición de “Fragancia de tu piel” se basa en dos rectángulos, ambos formados por la línea que divide en media y extrema razón al rectángulo plástico en forma horizontal. Un rectángulo está ocupado por la imagen de una mujer semidesnuda inmersa en algo que parece un banco de nubes o un cúmulo de espuma de mar, con los ojos cerrados, la boca enormemente abierta, como si gritara, un gran seno, picudo, con el pezón naranja y un sexo oscuro ligeramente cubierto por algo que parece un paño. El rectángulo superior está ocupado por formas que evocan nalgas, piernas, pubis, penes, etc.

Desde el punto de vista plástico, ambos rectángulos son completamente diferentes en cuanto a las formas que los llenan: el inferior sólo tiene una forma, el superior contiene muchas. La pieza es de naturaleza lineal: grandes líneas curvas sirven para construir formas que construyen un espacio muy próximo al espectador; un espacio con casi nula profundidad; casi se podría hablar de un primer plano. “Fragancia de tu piel” evoca un recuerdo, algo así como Pedro Páramo recordando a Susana San Juan.

“Fragancia de tu piel”, está compuesta con colores fríos, sólo equilibrada por pequeñas áreas y líneas cálidas, éstas últimas de color anaranjado.



8 "Fragancia de tu piel"  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2010

#### 2.2.2.5.4 “Destilando miel”

“Destilando miel”, es una pieza construida a base de color. En su totalidad la paleta que se utilizó fue cálida. Lo único frío que aparece son las pequeñas líneas que sirven para definir o insinuar formas de carácter sexual humano. El aspecto fundamental de esta pieza, también es el color: es un espacio plástico construido sobre tonalidades cálidas.

La obra pareciera ser, de nuevo, un fragmento de una escena más amplia. Sin embargo, la composición hace resaltar, por su posición en el plano pictórico, un rostro de un personaje añorado que ve hacia fuera. Es uno de los pocos ejemplos en la serie, en donde un personaje sostiene una mirada clara y directa: no mira al espectador, sino dirige su mirada en dirección diferente a la de éste.

En “Destilando miel”, predominan las formas alargadas que se desplazan o serpentean en varias direcciones en la superficie plástica; cuatro de ellas se notan más: dos casi dividen al cuadro en partes iguales; otra, medio envuelve la cabellera de la cabeza y la cuarta, aparece inclinada dirigiéndose al vértice inferior izquierdo del rectángulo plástico, se notan porque son las formas más claras que aparecen. Por lo demás, hay referencias, tanto a órganos sexuales masculinos como femeninos.

El espacio construido, con base en amontonar formas, posee escasa profundidad y todo pareciera suceder en un sólo plano; aunque, si se observa con detenimiento, se verá que hay un gradiente de tonos que permiten ver cinco planos superpuestos, tres en la parte media inferior del rectángulo y dos en la parte media superior del mismo rectángulo.

El esquema compositivo de la obra es bastante simple: todos los elementos se distribuyen en los dos rectángulos que se forman al dividir el rectángulo pictórico en dos partes iguales por una recta paralela a su base. Si se observa la pieza, se notará que no hay una forma que estando en un rectángulo, invada al otro. Aunque la pieza representa un amasijo de formas, unas pocas direcciones orientan su disposición. Como en algunas otras obras, si bien no se narra una historia que transcurra en el tiempo, el propio nombre del cuadro, “Destilando miel”, lleva implícito un cierto tiempo, tiempo que está implicado en el ritmo que genera la repetición abundante de formas plásticas, que casi llevan la misma dirección.



9 "Destilando miel"  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2011

#### 2.2.2.5.5 “Esos montes, morada de latidos”

“Esos montes, morada de latidos”, hace referencia a un seno femenino, que aparece repetido tres veces en la parte superior del cuadro. Es un busto generoso que pareciera aprisionado por un corsé negro. Por otro lado, las restantes formas hacen referencia a órganos sexuales, tanto femeninos como masculinos.

El esquema compositivo seguido, como en otras obras, son dos rectángulos que se obtienen al dividir la superficie plástica por una línea paralela a la base, pero que divide a todo el rectángulo en media y extrema razón. En el rectángulo superior, aparecen los tres bustos y otras formas menos notorias y, en el rectángulo inferior, que casi es un cuadrado, aparecen distribuidas diversas formas a la manera de rompecabezas o de “mapa”.

La composición pareciera ser, otra vez, sólo una parte de una escena más amplia que se prolonga más allá de los límites fijados por la superficie plástica, pero en esta parte se encuentran los bustos que aprisionan un corazón que seguirá latiendo, casi sesenta veces por minuto. Se puede uno quedar mirándolos y ellos continuarán latiendo.

El espacio construido tiene una profundidad que corresponde a un alto relieve. Es de las pocas piezas en donde se percibe un cierto volumen en las formas. En una reproducción en blanco y negro lo que tiene más peso visual son las gruesas líneas oscuras que sirven para delimitar las formas, la mayoría de ellas bulbosas y alargadas; además, la obra toda se percibe como un dibujo lineal con una escala tonal baja. Esta es una de las obras de la serie, en donde el dibujo tiene más presencia.

Con relación al color, si bien toda la obra está construida con base en una paleta cálida, es en el rectángulo superior pequeño, en donde esto se pone de manifiesto; el rectángulo inferior, si bien también es cálido, los colores rosados están tan deslavados que predomina el color blanco. Los colores cálidos en tonalidades claras, hace que las líneas gruesas, algunas casi negras, pero la mayoría en azul gris, se conviertan en fuertes atractivos visuales. A diferencia de otras obras de la serie, en ésta el solvente se usó en forma generosa para producir en casi toda la superficie pictórica diversos “chorreados”.



10 “Esos montes, morada de latidos”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2011

#### 2.2.2.5.6 “La fragancia de tus perfumes”

En, “La fragancia de tus perfumes“, hay una competencia entre formas de tonalidad cálida, con formas de tonalidad fría. Pareciera ser que las formas frías quieren penetrar a las cálidas y algunas ya lo han logrado.

Imaginemos que en la base del rectángulo que constituye la superficie pictórica, localizamos el punto que se encuentra a la derecha del centro y que la divide en media y extrema razón, y de él levantamos una recta perpendicular a la base. Pues bien, las formas frías ocupan la parte derecha de la superficie pictórica limitada por la línea antes imaginada y la altura derecha de la superficie pictórica y, además, el cuadrante superior izquierdo del rectángulo.

Por otro lado, las formas cálidas ocupan la parte inferior de la región definida por el rectángulo izquierdo que resultó de trazar la perpendicular imaginada.

Las formas frías intentan ser del sexo masculino y las formas cálidas pertenecen al femenino. Para equilibrar la composición, desde el punto de vista del color, se han añadido algunos toques cálidos en las zonas frías.

Pequeñas líneas curvas y puntos son la base de la composición, todas construidas con gruesas aplicaciones de pintura. Sobresalen las líneas de color negro, que al reunirse contribuyen en gran medida a construir al elemento masculino. La parte cálida está construida, básicamente, con líneas rojas. Se puede decir que la parte fría ha “acorralado” a la parte cálida.

El espacio corresponde a un close-up de formas amontonadas y constreñidas a la superficie pictórica: las formas, si bien están amontonadas, se agotan en el rectángulo, no se continúan fuera de él. Además, el espacio tiene poca profundidad y se debe al gradiente tonal, que es pobre y bajo. Pareciera ser que todo ocurre en un plano, como un alto relieve. Cuando uno ve una reproducción de esta pieza en blanco y negro, no identifica las formas,



11 “La fragancia de tus perfumes”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2010



#### 2.2.2.5.7 “Entre azucenas”

“Entre azucenas”, es una composición en la que es posible reconocer partes de rostros, que aparentemente son de mujer, bocas, parte de una cabeza con un gran cuello y una flor que ocupa casi el cuadrante inferior derecho. La composición se continúa más allá de los límites del formato y en ella grandes líneas curvas serpentean por la superficie pictórica.

Formas curvas, abiertas y cerradas se distribuyen de tal manera que construyen un espacio cerrado, con escasa profundidad, lograda por la superposición de planos con distinta tonalidad, pero con una rica textura obtenida mediante la aplicación de gruesas líneas, grandes y pequeñas; así como por grandes puntos de pintura.

La tonalidad en la que está construida la pieza es baja: solamente se perciben tres manchas oscuras. Una de esas manchas, que es la que tiene más peso visual, debido a que está rodeada de planos bastante más claros, es el trozo de cabeza femenina con el gran cuello que parece continuación de la flor que aparece en la parte inferior derecha.

El dibujo es apresurado, en donde líneas de diferente color se sobreponen, para delimitar las formas, las superficies y de esta manera construir el espacio. La dirección de dos líneas tiene sentido ascendente, una empieza en el vértice inferior izquierdo y otra termina en el vértice superior derecho. Toda la composición es un close-up, unas formas colocadas encima de otras, entrecortadas. Hay dinamismo en la composición, pero un dinamismo local, de vibración y poco desplazamiento.

Uno de los elementos con peso visual sobresaliente, es una boca de donde sobresale un labio inferior carnoso; pero la boca está cerrada, sola, expectante, pero sensual. Sin embargo, cerca de ella está parte del perfil de la cabeza oscura, con la boca apenas delineada, pero dirigida hacia la otra boca. En la obra no aparecen referencias sexuales explícitas, pero sí un pétalo de la flor que recuerda a un sexo femenino y, al lado de él, nace una forma alargada y retorcida que desaparece debajo de una forma curva.

Una gama de grises azules cubre toda la superficie. En tal sentido se puede decir que la composición es de naturaleza fría. Sin embargo, hay cuatro o cinco toques de anaranjado puro, en la flor antes mencionada, que rompe con la completa frialdad de la composición y le proporciona cierta vibración, que se ve acentuada por líneas de un anaranjado “sucio” que delimita algunas de las formas en distintas partes de la superficie pictórica, pero, sobre todo, en el cuadrante superior izquierdo, y sirve para equilibrar al anaranjado puro de la parte inferior izquierda. Es una pieza construida principalmente con línea y color.



12 "Entre azucenas"  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2010

#### 2.2.2.5.8 “Roja corteza de granada”

“Roja corteza de granada”, representa un corazón cálido, rodeado de un ambiente frío. Construido a la manera de un rompecabezas, el corazón es una figura romboidal, con uno de sus vértices en el punto medio de la base de la superficie pictórica, otros dos sobre la línea paralela a la base que divide al rectángulo en dos partes iguales, y el cuarto vértice sobre la línea perpendicular a la base y que divide al rectángulo en dos partes iguales. Composición simétrica, extremadamente simple, desde el punto de vista geométrico.

El fruto de la granada parece un rompecabezas en tres dimensiones. Tal vez el corazón del hombre se pueda pensar como un gran fruto de granada. Por allá, cerca del vértice medio, de la derecha, aparece un rostro de mujer de cabellera negra, lo demás son formas construidas con pequeñas líneas curvas de color negro, y puntos también negros. Lo que predominan son líneas negras, blancas y anaranjadas. Estas formas lineales son representaciones de formas humanas asociadas a lo sexual.

Composición casi plana, cuando se ve en blanco y negro, no se percibe profundidad. Las líneas sirven para seccionar la superficie rectangular y apenas si alguna forma muestra algo de espesor.

El rombo es de tonalidad cálida y el resto es frío. La parte fría del rectángulo que aparece en la parte inferior es azul y esto hace que en la pieza se perciba que el rombo está por encima de la parte azul, pero esto es un efecto del color; como se dijo antes, esto se pierde en una reproducción tonal de la obra.

Las formas que tienen más peso visual son las que aparecen en color anaranjado, estén en donde estén dentro de la superficie pictórica. Esto es un efecto del color: algunos pequeños toques de color cálido en una superficie de tonalidad fría, se perciben como los puntos más brillantes.

El espacio construido se logró amontonando formas que se prolongan más allá de la superficie plástica: las formas son cortadas por la “ventana” del formato. La base geométrica de la composición la constituyen un rectángulo y tres triángulos completamente simétricos con respecto a las perpendiculares que dividen a la superficie pictórica en partes iguales.



13 “Rosa cortiza de granada”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2010

#### 2.2.2.5.9 “Todo fue un sueño”

“Todo fue un sueño”, es un paisaje con personas, o personas en un paisaje. El primer plano está ocupado por la silueta oscura de una mujer, el segundo plano por formas que parecen senos femeninos y, en el cielo, un conglomerado de cabezas un tanto monstruosas.

¿Quién sueña? ¿La mujer o los monstruos? Creo que los monstruos, porque todos ven a la mujer. “Ellos” ven a la mujer y nosotros los vemos a ellos y a la mujer. Quién sabe, porque cuando tenemos ensoñaciones, nos dicen que “andamos en las nubes”. Parece ser que los que sueñan, también “andan en las nubes”; en consecuencia, los hombres-monstruos son los que sueñan. Y lo soñado está ahí, en forma de silueta, indefinida, salvo en su esencia: mujer. Porque lo que aparece en primer plano, es una mujer y la abundancia de senos, puede que lo confirme.

Desde el punto de vista compositivo, la obra es muy sencilla: dos horizontales, que le dan estabilidad al conjunto y un amontonamiento de nubes que se volvieron cabezas. ¿No será entonces, que es la mujer la que está soñando? También la mujer está soñando y sueña que es vista por muchos hombres: también las mujeres sueñan.

En conclusión, la pieza se refiere a los sueños de los hombres y a los sueños de las mujeres.

Formas abiertas, las de la mujer y los senos, contrastan con formas cerradas, las de las nubes-cabezas. Construidas estas últimas con pequeñas líneas curvas: Dos formas casi rectas, una que termina en el vértice superior izquierdo y otra un poco abajo del superior derecho, le dan al espacio una cierta perspectiva; por otro lado, el predominio de formas que no están completamente cerradas, pero que uno con la visión las cierra, hace que parte de la superficie pictórica esté animada de cierto dinamismo local.

La superposición de planos, con tonalidades diferentes, confiere profundidad al espacio y el hecho de que las nubes estén cortadas por los bordes verticales del espacio plástico, hace que las formas redondeadas estén más próximas al espectador que la silueta de la mujer desnuda.

Con relación al color, predominan, en mucho, una gama de azul gris, y solamente una zona, en la parte central izquierda, está animada con colores cálidos, en los que sobresalen los anaranjados.



15 “Todo fue un sueño”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2010

#### 2.2.2.5.10 “Miel y leche de tu lengua”

“Miel y leche de tu lengua”, es una composición con una estructura de “retrato”. Es de las piezas con más carácter dibujístico: hay un equilibrio entre claros y oscuros, que hace que se perciban gran número de planos. Construida, en su mayor parte, con pequeñas líneas curvas que a veces se cierran en forma de “ojos”, hay una sección en donde se amontonan, aproximadamente, quince líneas “rectas”, paralelas entre sí, que, por su repetición, le proporcionan ritmo a parte de la pieza.

La miel y la leche escurren, escurren de unas formas que asemejan bocas, sexos femeninos y que cubren completamente la cara del personaje retratado. Es una pieza construida con pocos elementos morfológicos, en donde predominan las líneas construidas por gruesa capa de pintura.

El claroscuro le proporciona profundidad al espacio, notándose claramente el fondo sobre el que descansa el retrato. Clásico en su composición, la pieza pareciese ser un retrato intervenido con groseras formas.

La región de las líneas “paralelas” es la que presenta mayor peso visual, sin embargo, también dos pequeñas líneas curvas que salen del punto central del rectángulo pictórico, compiten con la región de las paralelas y hacen que uno repare, casi siempre, en la cara del personaje. No hay dos ojos que me sigan con su mirada, pero si hay una forma, que como observador, siempre la veo.

En el aspecto del color, la pieza es totalmente cálida, muy pocas áreas están tratadas con algún tono de azul, lo demás es de tonalidad rojiza. En este cuadro llama la atención el hecho de que la pintura, de color blanco puro, ha sido pródigamente utilizada. Este alto contraste en la tonalidad hace que la pieza tenga una cierta reminiscencia del retrato barroco.

Al igual que la mayoría de las piezas, el óleo aparece intervenido o aplicado de manera que produzca una rica textura. Es, de nuevo, una pieza construida, en lo fundamental, con líneas, color y claroscuro.



19 “Miel y leche de tu lengua”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2011



#### 2.2.2.5.11 “Las marcas de la noche sobre tu vientre”

“Las marcas de la noche sobre tu vientre”, es una composición con base en una sola forma: una fracción de cuerpo femenino, cuyo sexo ocupa el punto central de la superficie pictórica. Simétrica completamente, el esquema compositivo es un trapecio cuya base mayor coincide con el borde superior del rectángulo que constituye el cuadro.

Una de las prácticas sexuales más extendida es la que ejercen las trabajadoras sexuales, a quienes, la sociedad hipócrita arrincona en la oscuridad y son explotadas hasta por el policía apestoso, quien hiende a pestilencia de la propia sociedad.

Algunas veces, la prostitución es ejercida por mujeres convencidas de que el salario que perciben trabajando detrás de un mostrador es de vergüenza y otras, claro que las hay, por gusto, por oficio, por profesión.

“Las marcas de la noche” es una composición sólida, escueta, una especie de monumento en la intemperie, a la prostituta desconocida, como aquellas que se han hecho al soldado desconocido, ¡como si no los conociéramos! El único adorno que cuelga de este cuerpo usado, es una bandera blanca, pura, pequeña, pero blanca, que sirve para cubrir la “fuente del pecado”.

Las carne se ha construido con todos los colores, porque esa carne se ha impregnado de todos los colores; colores terrosos, fuertes, violentos. El fondo se ha quedado crudo, sin pintura, sin redención, sin posibilidad de salvación. Así de contundente es la forma de la que cobra por pecar; y en la noche, en la oscuridad, ha pecado cinco veces.

Cuatro líneas de colores estructuran la forma general, y otras tantas líneas, también de colores, pequeñas, se curvan un poco para simular las redondeces del cuerpo. Color y líneas se usan para construir un espacio en close-up.



34 “Las marcas de la noche sobre tu vientre”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2011

#### 2.2.2.5.12 “Si ya me despojé de mi vestido”

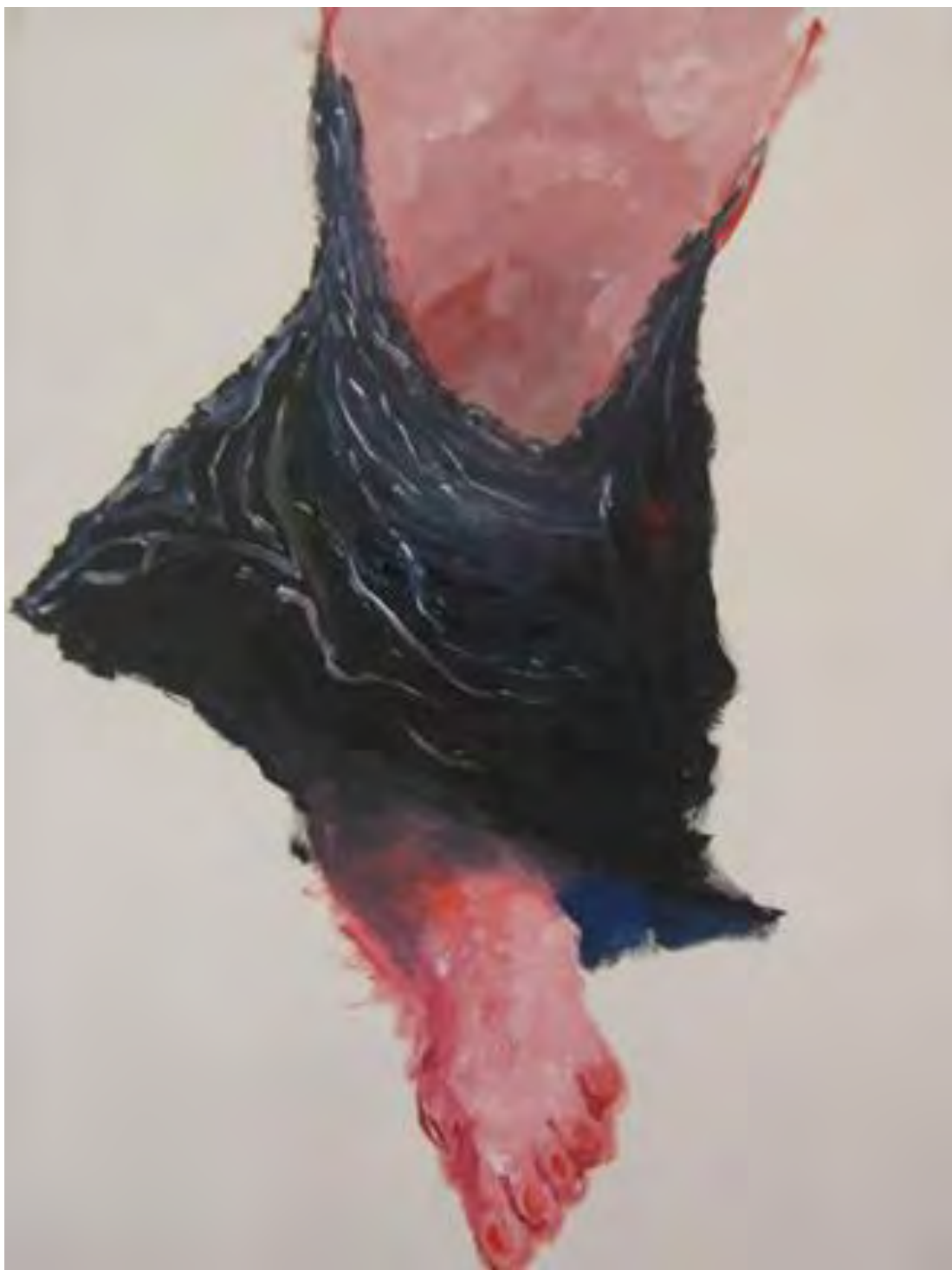
Esta obra tiene una estructura análoga a “Las marcas de la noche”, pero más simple y con cierto dinamismo, debido a la composición en forma de cuña, a las líneas blancas paralelas, y a lo indefinido de la forma del pie. El pie parece una fotografía “movida”.

El pie es una de las partes del cuerpo que la sociedad, por no decir nosotros, más ha erotizado: se cubre, se descubre, se pinta, se deforma, se le colocan unas enormes zapatillas, como las que diseñó Warhol, o unas botas. Un detalle curioso es que en el guión teatral estereotipado, al que recurre la pornografía, siempre las mujeres aparecen con calzado, hagan lo que hagan.

La composición en su totalidad está integrada por tres formas, una prenda de vestir, un pie y una parte de pierna, y no es difícil contar el número de líneas que se usaron para construir tales formas. Esta es una composición en la que predomina el claroscuro y en la cual la parte oscura carga con el mayor peso visual. Se percibe, además, como una composición plana, con escasa profundidad, pero con algo de perspectiva, acusada por el arco de parábola que define la parte de pierna y la parte superior de la prenda de vestir: al abrirse produce un efecto de perspectiva.

El color parece equilibrado en tonalidad, aunque se percibe más la parte fría y esto se debe al claroscuro: la parte clara es ostensiblemente mayor que la parte oscura. Como en el caso de “Las marcas de la noche sobre tu vientre”, el fondo es la imprimatura original del soporte, es decir, no se ha intervenido con el óleo.

La punta del dedo gordo del pie descansa sobre el punto medio de la base del espacio pictórico; el vértice de la parte triangular de la prenda de vestir toca la parte media del borde izquierdo del espacio plástico y las ramas de la parábola son cortadas por la orilla horizontal superior del espacio plástico; todo esto hace que la forma se vea completamente estática, aunque el pie en sí, no descansa sobre ninguna superficie: los bordes del espacio plástico soportan a toda la forma. En esta pieza el espacio construido es fundamental, para lograr la percepción de monumentalidad que se percibe, tal como ha sido la decisión que ha tomado la mujer.



35 "Si ya me despojé de mi vestido"

Óleo/Tela

130 x 100 cm

2011

### 2.2.3 “Análisis sin sentido” de la obra: “Es el olor de tus vestidos”

Con el objeto de valorar las cualidades formales de una obra producida, se utilizó el método conocido como “Análisis sin sentido”, que aparece descrito en el Marco Teórico que fundamenta el trabajo. El nombre del método se debe a que con tal análisis sólo se consideran las características formales de la obra y no se hace ningún juicio de carácter interpretativo. A continuación se muestra un ejemplo, completamente desarrollado, de tal tipo de análisis.

#### Lectura de la obra

La imagen se lee en posición vertical, es decir, la mayor dimensión de la obra es la vertical. Con el objeto de ayudarse en la lectura de la imagen, se procederá a realizarla por cuadrantes.

Cuadrante inferior izquierdo. Lo primero que llama la atención es una forma irregular de color oscuro que partiendo y abarcando la mitad izquierda del borde horizontal se desplaza en dirección inclinada hacia la izquierda hasta cubrir una extensión considerable del cuadrante inferior izquierdo. Exactamente al lado izquierdo de esta forma, y limitando con ella, se encuentra una forma de color claro, de algunos de cuyos puntos (exactamente tres) se desprenden formas a manera de líneas gruesas de las cuales dos llegan a terminar (o empezar) en el vértice inferior izquierdo del cuadro. Junto a esta pieza blanca, y en contacto también con la oscura antes mencionada, aparecen otras dos formas, una de color claro y otra, también de color claro pero *decorada* con puntos oscuros; se puede decir que estas cuatro formas se ubican completamente en el cuadrante inferior izquierdo. Tres áreas restan del cuadrante mencionado: una de ellas es parte de una cama y las otras dos son superficies “planas” no ocupadas por forma alguna en concreto.

El segundo cuadrante –el inferior de la derecha- está cubierto por cuatro formas: dos de ellas que forman parte de la cama, una bota de tonalidad oscura y una tercera área, de superficie grande, completamente vacía de forma concreta alguna.

El tercer cuadrante, el superior de la parte derecha, está ocupado por siete u ocho formas, no se identifican con claridad: cuatro de ellas evocan copas de sostenes, con sus respectivos tirantes, una, de forma trapezoidal que ese encuentra en la orilla inferior

izquierda del cuadrante no se reconoce que es y, la última zona no contiene una forma en concreto.



20 “Es el olor de tus vestidos”  
Óleo/Tela  
130 x 100 cm  
2011

El último cuadrante, el superior izquierdo está ocupado por ocho o nueve formas: seis de ellas, que pareciera ser que penden verticalmente, evocan a sostenes, de estos, uno de ellos de color oscuro, se encuentra exactamente en la línea que divide los cuadrantes superiores, y en consecuencia, en rigor, se diría que se encuentra en ambos cuadrantes; en la esquina inferior derecha de este cuadrante se encuentra una forma casi triangular de color claro que no se reconoce a que evoca; la última región no está ocupada por forma alguna reconocible.

#### Nivel de realidad

En la imagen se ven formas que evocan o recuerdan prendas de vestir femeninas: un fondo negro, una bota también de color oscuro, algunas otras no claramente identificadas pero que recuerdan ligeros, también aparecen varios elementos que evocan sostenes. Además, hay elementos que sugieren la estructura del espacio físico. Por todo esto, se puede ubicar la imagen que se analiza en un nivel 5 o 6 de la escala que Villaña propone.

Cualificación que del referente se hace en la imagen.

¿Qué características se retoman, en la imagen, con relación a lo que hay en la realidad, la cual es el referente de la imagen? Si uno compara la imagen que se analiza con las que muestran los catálogos de corsetería, en donde aparecen tallas, modelos, colores, precios, etc., se notará que de tales imágenes sólo se retoman aspectos genéricos. Tal vez se puedan asociar tallas diferentes por los distintos tamaños de las imágenes, los colores diferentes y hasta ahí. Por ejemplo, lo que se muestra es un fondo largo, no uno corto; una bota puntiaguda y con tacón de aguja, y no más. Algo parecido puede decirse con respecto a los elementos que definen el “ambiente” de la habitación: el espacio “físico” sí se percibe, y hay algo que intentaba ser cama con sus ajuares.

### Naturaleza espacial y temporal de la imagen.

La imagen es de naturaleza aislada y no corresponde a una de naturaleza óptica, por lo tanto, no hay un uso de la perspectiva clásica. Hay una impresión de profundidad en algunos puntos, se notan planos diferentes: hay un marcado primer plano. En general es un espacio único, cerrado, sin compartimentación especial, salvo aquella que se produce, sobre todo por la colocación de formas con tonalidades diferentes. Con relación a la temporalidad, no hay muestras de secuenciación, lo que si aparecen son fuertes contrastes sobre todo de tonalidades, de proporciones, de direcciones que ayudan a potenciar aspectos temporales. El formato tiene como razón 1.3:1, lo cual indica su neutralidad en cuanto a cualidades narrativas de la obra, es decir, es un formato que no se presta a una narración y en consecuencia puede ser escasa la temporalidad que se manifiesta en la imagen: una narración implica tiempo.

### Repertorio de elementos plásticos.

En la imagen se han utilizado puntos, líneas, planos, formas, colores, texturas, ritmos, tensiones, tiene un cierto tamaño, un formato, uso de escalas y proporciones, etc. Hay puntos físicos, concretos, como los que se usan en la decoración de una prenda que se encuentra en el cuadrante inferior izquierdo. Por otro lado, los hay que se están usando, pero que no tienen presencia física, por ejemplo, el centro geométrico de la superficie pictórica: es exactamente a donde llega el extremo de la forma casi triangular que se encuentra en la parte inferior izquierda del cuadrante superior derecho: el extremo de esa forma coincide exactamente con el centro geométrico de la imagen. Así mismo hay otros puntos que se usan: el vértice inferior izquierdo del cuadro, diversos puntos en los bordes del cuadro (algunos que están en sección áurea) que señalan extremos de líneas.

Hay una gran profusión de líneas, algunas constituyen formas en sí mismas, como las que representan las cintas y tirantes, otras sirven para delimitar formas, y otras más que se han trazado simplemente como elementos compositivos. Si se observa bien a bien, la



imagen tiene un fuerte carácter dibujístico como consecuencia de la manera en que se utiliza la línea.

En cuanto a planos, no hay muchos, a lo más son tres los que se notan claramente: el que supuestamente corresponde al piso, de color claro, y la cara lateral y la superficie de la cama.

Hay también formas, casi siempre irregulares, no muchas en cualidades, porque, por ejemplo, las prendas que están “colgadas”, casi son de la misma forma. Formas geométricas regulares no existen, a lo más la forma que representa el piso podríamos decir que es rectangular.

En cuanto a los colores que se observan, la paleta es reducida: blanco, grises azules, azules, negro, rojo, amarillo, naranja, rojo de Venecia oscuro, y casi son todos. Una mirada rápida al cuadro le indica a uno que se podría decir que se ha utilizado una paleta fría: pocos y solamente en algunas zonas aparecen toques de colores cálidos, como son el rojo carmín, el amarillo y el naranja, pero su uso es limitado.

La técnica utilizada fue pintura al óleo aplicado con pincel y espátula en cantidades generosas. Esto trae como consecuencia que lo que se observa no es una pintura plana sino que tiene cierta textura, consecuencia de la técnica seguida, en donde la creación de texturas fue un aspecto importante, a través de raspados, empastes, esgrafiados, etc.

El tratamiento lumínico, se observa más claramente en la fotografía en blanco y negro, y tiene como consecuencia una cierta riqueza en el uso de las tonalidades. La consecuencia de esto es que el contraste que se obtiene –zonas claras, alternan con oscuras o grises –es un elemento que crea, contribuye o potencia el ritmo en la imagen. Esto no quiere decir que sea el claroscuro el único medio de que se dispone para ello, pero si es uno de gran importancia ya que toda la superficie plástica, de una manera u otra, tiene una cierta tonalidad, y si esta tonalidad se maneja con el propósito de crear ritmos, se tiene a disposición toda la superficie pictórica. Por eso es importante el manejo de la tonalidad. En el cuadro que analizamos no se observan un gran número de contrastes, pero si aquellos que son necesarios para aspectos de equilibrio de la composición, como se verá más adelante. Más que abundancia en contrastes de tonos (que si los hay), hay repetición de tonos en diferentes partes de la composición.

En lo que concierne a la tensión y el ritmo que se manifiestan en la imagen, antes de cualquier cosa hay que señalar que su causa está en las características pictóricas de los medios utilizados ya que la imagen se presenta en un espacio único y cerrado, y en consecuencia, la secuenciación no es posible. Por otro lado, las características dinámicas de la imagen no implican desplazamientos “grandes” de distancias: es un dinamismo que se presenta puntualmente. Además, el uso de líneas curvas, la alternancia en tonalidades, las direcciones establecidas por las líneas, son elementos que contribuyen a la creación de tensiones y ritmos.

### Definición de la imagen

De acuerdo a Villafañe, toda imagen tiene tres estructuras: la espacial, la temporal y la de relación.

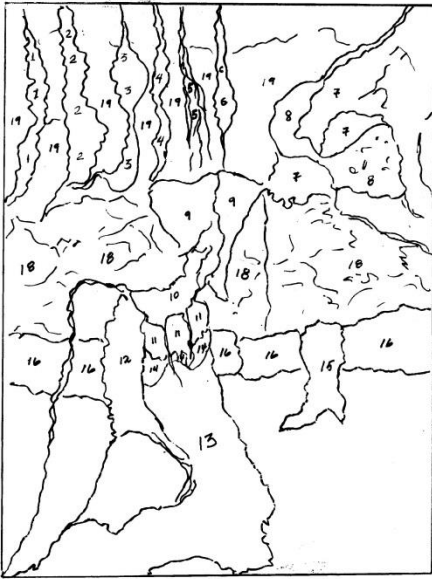
Como dice Villafañe, esta definición es una hipótesis que indica aquellos elementos, relaciones plásticas, factores de composición, etc. que han de ser analizados en la última fase del análisis.

El cuadro siguiente recoge de forma muy esquemática la hipótesis de definición ya apuntada y los factores plásticos, elementos, relaciones, estructuras icónicas, etc. que habrá que analizar para confirmar la definición propuesta.

FIJA	TRIDIMENSIONAL	AISLADA	DINÁMICA
Análisis por hacer	Análisis por hacer	Análisis por hacer	Análisis por hacer
<u>Estructura Espacial</u>	<u>Construcción Espacial</u>	<u>Temporalidad</u>	Ritmo
Espacio:	Línea	Simultaneidad	
❖ Único	Plano	Formato	
❖ Cerrado	Textura	Direcciones	
❖ Permanente	Luz	❖ Escena	Tensión
	Segmentación	❖ Lectura	
	Horizontal	Tamaño	

El espacio en la imagen que se analiza

Para facilitar el análisis que sigue, se utilizará la siguiente figura en donde aparecen numeradas algunas formas de ella. Esto hace más fácil la ubicación de los elementos a que se hace referencia, así como simplifica la redacción.



Esquema que muestra las “formas” de que está compuesta la pieza.

El espacio representado en la imagen no es de naturaleza óptica, en consecuencia no hay, claramente, indicios de la tercera dimensión. Sin embargo, por la manera en que las formas y la tonalidad se han utilizado, la imagen da la sensación de espacialidad: hay un delante y un atrás, un primer y segundo plano, es decir hay profundidad. Por ejemplo, las formas 9, 10, y 11, dan la impresión de estar “sobrepuestas” a la forma 18. Lo mismo se puede decir de otras partes de la imagen. Este es un ejemplo de lo que Villafañe denomina “espacio interior” y “espacio exterior”: la integración de dos espacios en un mismo plano.

El empleo con fines de construcción espacial de la línea y el plano se pone de manifiesto en la imagen que nos ocupa. Las líneas al ser utilizadas para definir o reforzar las formas, ayudan en hacer más notoria la “superposición” de formas y así contribuyen a

La imagen es fija, en consecuencia, el espacio en que se muestra es único, cerrado y permanente.

Por la técnica de aplicación del óleo, utilizando empastes por medio de la espátula ha quedado una superficie pictórica dotada de un cierto volumen, esto es fácilmente comprobable al tacto, es decir, la textura que posee la imagen es de naturaleza táctil. Aunque una de las características físicas del soporte es ser plano, y la imagen no ha sido tratada desde un punto de vista óptico, la textura táctil hace tridimensional a la representación.

potenciar la profundidad espacial, esto mismo hacen los planos. Un ejemplo son la formas 1, 2, 3, 4, 5, y 6 que se encuentran en el cuadrante superior izquierdo.

La textura es un recurso que contribuye a la creación de espacialidad: se notan las tres dimensiones, hay entrantes y salientes, la luz proyecta pequeñas sombras que acusan más la tres dimensiones, es como crear un “espacio natural” sobre un plano.

#### Temporalidad en la imagen que se analiza

Las líneas, las variaciones tonales y las direcciones de movimiento son elementos que participan en la construcción de la temporalidad en el cuadro que se analiza. Hay partes del cuadro que sin las variaciones tonales ahí estarían sin dar indicios de temporalidad: serían partes muy estáticas. Por ejemplo, las formas que cuelgan del borde superior en el cuadrante superior izquierdo. Si fueran de la misma tonalidad ahí estaría colgadas en un estado estático imperecedero, sólo los cambios en el tono hace que adquieran cierto ritmo, y al adquirirlo, se manifiesta cierta temporalidad: sin tiempo no hay ritmo.

Por otro lado, las líneas avanzan, y al avanzar son interrumpidas, y cuando uno las recorre con la vista, hay interrupciones, luego se continúan por otras líneas que vuelven a interrumpirse y así uno puede recorrer secciones de la imagen y se encuentra con ritmos producidos por las líneas: sí, en la imagen hay ritmos generados por líneas.

Otro tanto se puede decir de las direcciones, o los vectores de dirección, si se quiere: señalan por donde hay que avanzar, cual es el camino a seguir, en qué dirección se va a leer la imagen: por ejemplo, del punto A al punto C (Ver la figura que aparece en el Esquema 1) hay señalada una dirección que puede atravesar toda la imagen según esa diagonal, y al atravesarla, con la mirada naturalmente, las formas y las líneas le están señalando al observador, una cierta temporalidad, una cierta simultaneidad.

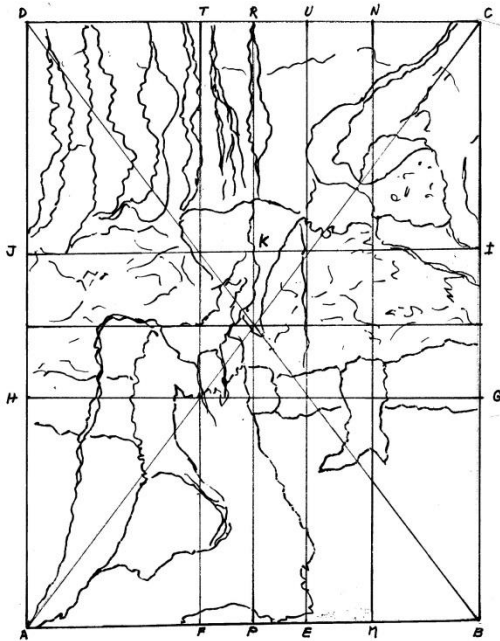
#### La dinámica en la obra que se analiza

En la obra que se analiza, por la tonalidad en que está construida, los puntos con peso visual son aquellos más oscuros: el “fondo” (la prenda femenina) del primer plano, la bota, el sostén que pende exactamente de la parte central del cuadro y el sostén oscuro que

se encuentra en la diagonal AC. Solamente el “fondo” y el sostén de la diagonal están unidos por un vector de dirección, la función plástica de la bota y del sostén negro que cuelga es diferente. Otra forma con peso visual es la número 9, pero ella por la posición en que se encuentra. Como se dijo anteriormente, el tratamiento en claroscuro también crea ritmos que se traducen en elementos dinámicos. El formato de la imagen no contribuye a la dinámica de la imagen.

### Análisis plástico de la composición

La composición de la obra descansa en un gran triángulo isósceles (ABR). Este hecho hace de la composición una de tipo simétrico. La profusión de elementos que se encuentra dentro del triángulo APR se ven equilibrados únicamente por la bota que aparece en el cruce de las líneas MN y HG: nótese que la bota aparece casi completamente aislada, este aislamiento hace de ella un punto con peso visual que no está unido a ninguna dirección, su función es precisamente servir de contrapeso a todo lo que se encuentra dentro del triángulo APR.



Para completar la simetría de la imagen se han colocado formas en los rectángulos JKRD y KICR que se encuentran en los extremos de la parte superior de la superficie pictórica. Ahora que se analiza con más detalle esta imagen, hubiera sido más adecuado invertir el orden en que se pusieron las formas en los rectángulos JKRD y KICR, eso haría más equilibrada la composición y aumentaría su simetría.

Esquema 1. Muestra las líneas auxiliares para analizar la composición

De manera intencional se han utilizado ciertas líneas en la superficie pictórica que ayudan a lograr el equilibrio, al mismo tiempo que hacen más dinámica la composición, en la forma 18 aparecen este tipo de líneas.

La línea HG divide a la superficie pictórica en dos partes, en media y extrema razón (Regla de Oro), estando en tonalidades diferentes cada una de ellas, lo mismo hacen las líneas FT y EU (dividen en media y extrema razón, en forma vertical, la superficie pictórica). Es sabido que el uso de la Sección Áurea ayuda a la dinámica de la composición.

La imagen, de manera explícita, sólo presenta un recorrido visual, aquel que se da sobre la diagonal AC, esto, evidentemente es un aspecto limitante de la imagen, habría que buscar formas de que el recorrido visual sea un elemento integrador de la imagen, pues tal y como está, es limitada en ese sentido.

En resumen, aún con las limitaciones que se han señalado, se puede concluir que la obra analizada si cumple con la definición que ha servido de hipótesis de análisis: es una imagen fija-tridimensional-aislada-dinámica.



1 "Poligamia". Óleo/Tela. 130 x 100 cm. 2010 (Fragmento)

#### 2.2.4 Observaciones a la serie “En un Principio fue la Hoja de Parra” según la Categoría del “asco”.

A continuación, se formulan algunas consideraciones, de carácter interpretativo, sobre la serie “En un Principio fue la Hoja de Parra”, desde el punto de vista del consumidor de la obra.

El consumidor se acerca a la obra e interacciona con ella a través de sus conocimientos, sus valores, sus aptitudes, sus creencias, sus miedos, sus deseos, etc. En este acercamiento juega un papel importante la colección de guiones que de manera social ha desarrollado y con el cual interpreta y le da sentido a su vida cotidiana.



28 “Y su fruta es muy dulce” (Fragmento)  
Óleo/Tela  
100 x 130 cm  
2011

Un caso particular de guión es el que tiene que ver con lo sexual, es decir, la cultura sobre el sexo. ¿Qué podría ocurrir en un consumidor cuando hipotéticamente interaccione con la pieza, “Y su fruta es muy dulce”? Va a depender de su script sobre las prácticas sexuales humanas.

En su inmovilidad, “Y su fruta es muy dulce”, es una obra abierta que queda expuesta al libre albedrío del espectador que, junto a la incertidumbre que provoca lo incógnito, la posee y transforma según su propio rasgo biográfico. Es posible que al contemplar algunas piezas de la propuesta renazca la reiteración del deseo carnal que de tales figuras humanas exhala.

“Y su fruta es muy dulce”, está pintado con colores cálidos. En el primer plano, una gran mancha roja, semejante a una flor rosada, sobre una zona oscura, evoca lo rosado, plisado y agreste de un sexo femenino. A la derecha de la flor rosada, una pierna termina en un pie, aún calzado con una zapatilla, y que se sostiene sobre la línea horizontal del soporte. La parte central está ocupada por un desorden de manchas rosadas con pequeños toque azulados en donde algunas líneas marcan contornos que simulan nalgas o pliegues de la propia piel.

Este desorden de color termina en su extremo derecho en dos cabezas humanas, una de perfil y otra de frente, con las bocas entreabiertas, de una de las cuales resaltan dos hileras de dientes blancos y de la otra, sobresale una descomunal lengua que busca introducirse en la otra.

Con los ojos cerrados, la expresión de las caras indica que los personajes han perdido por completo la compostura. El pelo largo y en desorden de una de las cabezas repite la dirección de la flor rosada y de la pierna. La flor rosada, la pierna, la cabellera y los dos rostros, son tres formas plásticas que claramente evocan elementos naturalistas.

Por otro lado, de manera disimulada, pero como parte de la decoración del plano del fondo, aparecen penes enormes, con movimientos ondulatorios que parecieran estar buscando algo en donde introducirse.

En diversos lugares de la superficie pictórica aparecen formas que repiten contornos de nalgas o de la propia flor rosada y cuya función formal es producir ritmos que se verán acentuados por las dos direcciones en diagonal que atraviesan partes considerables de la superficie pictórica.



El óleo aparece extendido de manera pródiga y en donde su tersura, maleabilidad y calidez contribuyen a crear, junto con el ritmo, cierta temporalidad en la escena: el acto va a durar en el tiempo, quién sabe cuánto, pero es algo más que un instante.

La flor rosada, la lengua y las bocas entreabiertas, así como lo dinámico de la escena puede evocar la presencia de fluidos corporales: saliva, flujo vaginal, semen y sudores: todo lo asqueroso y sucio que tiene el sexo, según las “buenas conciencias”.

Tal vez, al pintar “Y su fruto es muy dulce”, se desea no someterse al orden social, y a través de la libertad manifestada plásticamente, sin tregua, liberar los deseos inconscientes que se intenta asumir como algo natural. Algo que no produzca asco.

Algunas veces, lo sexual se niega, se esconde, rechaza, se considera sucio, “pecaminoso”; pero se busca, en la oscuridad, a escondidas, con sentimiento de culpa que te hace sentir sucio, cochino, malvado, pero que a la primera oportunidad se va tras él. Puede ser que los protagonistas de “Y su fruto es muy dulce”, sean de ese parecer.

Algunas personas consideran que durante su menstruación, la mujer es sucia. La sangre, el líquido vital, repugna, da asco. Los fluidos corporales del sexo manchan, huelen. Tal vez la mujer de pelo largo que aparece en “Y su fruto es muy dulce”, sea una de tales personas.

En general, “Y su fruto es muy dulce”, es una pintura de tipo realista que, sin embargo, no intenta una representación lo más verídica posible de las realidades relativas al sexo. De acuerdo a Perniola (2002), el encuentro con lo real genera angustia y trauma, y más si se refiere a la sexualidad. El asco que el espectador puede experimentar al estar al frente de “Y su fruto es muy dulce”, se dirige hacia el mundo real evocado por la obra. En tal sentido, se dice que el espectador se ve confrontado con la realidad: su realidad.

En la vida cotidiana, hay personajes que reprimen su sensualidad por completo, hasta anularla por alguna condicionante moral, y los que hallan plenitud en el goce sexual excedido. Para los primeros es muy posible que “Y su fruto es muy dulce” les produzca asco, rechazo, vergüenza. No verán que lo importante es la plástica, la forma, los colores, la textura, la experiencia visual, para ellos, lo importantes es la experiencia de carácter ético, moral. Para los segundos, es muy posible que también “Y su fruto es muy dulce” les cause asco, vergüenza, rechazo: puede ser que tengan una doble moral. No se crea que porque disfruten del sexo, no les de vergüenza.

Para quien, entre los valores sociales ampliamente admitidos, están la negación a considerar el cuerpo desnudo y a ver, en los órganos sexuales, algo pernicioso, pecaminoso y que debe ocultarse, es muy posible que considere de mal gusto la imagen “Y su fruto es muy dulce”, que muestra los órganos genitales, los cuales hay que esconder y cubrir, aunque sea con una hoja de parra, máxime si se trata de un desnudo masculino.

El desnudo masculino es un tema poco explorado en la pintura, como consecuencia de que al ser humano le duele la desnudez. Para el ser humano, el cuerpo es el vehículo de trasgresión por antonomasia (Suckaer, 2011). ¡Qué asco y vergüenza ver a los hombres gordos de los Trecientos pueblos caminar desnudos frente al Palacio de las Bellas Artes! Ellos quieren agredir, mostrándose desnudos, otros se sienten agredidos al verlos desnudos. De igual manera, tal vez el fondo de “Y su fruto es muy dulce”, también los agreda: ahí aparece un pene.

El coito, con sus líquidos viscosos y apestosos es asqueroso. El coito, según Saura (1990), es de lo menos que se ha representado en la pintura. Vista la obra como texto (Barthes et al., 1970), el sentido se construye en los propios discursos que lo articulan, en un contexto interactivo de consumidor y texto. En el caso de la representación del coito, parte de su sentido lo constituye el asco en el espectador.

En la propuesta plástica se cuestiona, por ejemplo, la absolutización en lo referente a lo masculino y lo femenino, ya que esto trae como consecuencia que todo aquello que sea diferente a esta visión sea segregado, separado, marginado y, en el peor de los casos, reprimido, a veces hasta llegar a la muerte. ¡Qué asco ver a dos hombre besarse en la boca!

Hay miedo a reconocer como natural conductas sexuales no ortodoxas. El hecho de considerar que las relaciones sexuales “correctas” son aquellas que se establecen entre masculino y femenino, hace que las “otras” se vean como perversiones y no sean aceptadas por uno mismo: uno se asusta, se avergüenza, se esconde y, en casos extremos, hasta se suicida, olvidando lo dicho por Freud de que la pura masculinidad o la pura feminidad no pueden hallarse ni en un sentido psicológico ni biológico. ¡Qué asco ver a dos mujeres besándose en la boca!

“Bella como la Luna”, por lo que se ve, es una tercia de reinas, en donde dos de ellas disfrutan acariciando a una tercera.

Casi un solo brochazo da forma a una de ellas que ocupa todo el primer plano de la composición y que, de alguna manera, sostiene por las nalgas a la que es “Bella como la Luna”; mientras que la tercera mujer, sentada y desgreñada como las otras, se recrea viendo a Bella que no se puede soltar de la que la aprisiona.

Las tres cabezas juntas forman un macizo oscuro que se contrapone a la brillantez de las nalgas de la que no se puede librar de los brazos que la aprisionan. Pareciera ser que la mujer grandota le dice, a la otra, eres bella como la Luna.

Armonizada en colores cálidos, la tonalidad alta del claroscuro hace que el primer plano,



6 “Bella como la Luna”

Óleo/Tela

130 x 100 cm

2011

luminoso y dinámico, resalte de un fondo plano y oscuro.

En esta obra no hay estilización, deformación, o amaneramiento alguno: hay una representación cuyo grado de iconicidad alto permite calificar la composición como naturalista: un naturalismo simplificado, reducido a lo mínimo, pero naturalismo al fin.

Composición simétrica en donde una de las piernas de la mujer en forma de signo de interrogación, descansa exactamente sobre la parte media de la base del rectángulo y la otra se desprende del vértice inferior derecho, pero que si ambas se prolongan, se verá que se encuentran casi en el centro geométrico de la superficie rectangular.

El dinamismo de la pieza se debe, en lo fundamental, al predominio de líneas curvas: todo es curvo, menos las dos piernas y las botas de la mujer que llena el primer plano.

Construido con rapidez y a grandes brochazos, es una composición que descansa en un círculo que se sobrepone a un cuadrado, condición que le da la estabilidad que se percibe en las escasas formas que integran el espacio.

Espacio sin perspectiva, pero sí con la profundidad que produce, en primer lugar, el contraste de los claros con los oscuros y, en segundo lugar, el gradiente en tamaño de las formas: el enorme tamaño de la figura del primer plano, contrasta con el menor tamaño de la mujer sentada; ésta se ve “atrás”, aunque está al lado de la primera.

Cabelleras largas, bocas entreabiertas y rojas, botas lustrosas y largas, nalgas redondas con redondez de Luna, un color que no es real, pero, sobre todo, tres mujeres entretenidas en prácticas sexuales, son todos elementos, suficientes para que “Bella como la Luna” escandalice a las buenas conciencias intolerantes.

La contemplación de este tipo de obra ineludiblemente altera al espectador porque es difícil no involucrarse con ella a causa de que, lo sexual, forma parte de su mundo simbólico, del imaginario y del real.

Todo individuo despliega una mezcla de rasgos de carácter perteneciente a su propio sexo y al sexo opuesto; y muestra también una combinación de actividad y pasividad al margen de que estos últimos rasgos de carácter concuerden o no con sus rasgos biológicos. Por consiguiente, “la pura masculinidad o la pura feminidad”, sólo pueden ser asignadas convencionalmente, como sentidos determinados por el orden social. La

homosexualidad puede producir, en el individuo que lo es, como entre los que le rodean, rechazo y asco.

Es un hecho establecido, reconocer el papel de las representaciones en la construcción de lo que conocemos por realidad (Berger et al., 1994). Puesto que la realidad únicamente puede conocerse a través de las formas que la articulan, no puede existir realidad fuera de la representación. Junto con sus sinónimos verdad y sentido, no es sino una ficción producida por sus representaciones culturales, una construcción modelada discursivamente y solidificada por medio de la repetición. Y este proceso, en virtud del cual la realidad queda definida como un efecto de la significación, tiene una enorme importancia para el consumidor de obra plástica. El desplazamiento de la atención desde el análisis de los productos plásticos hasta el estudio de la producción de sentido, puede verse, pues, como un resultado de la toma de conciencia de que el consumo completa la producción.



27 "Frutos dulces" (Fragmento)  
Óleo/Tela  
100 x 149 cm  
2011

### 2.2.5 Opinión sobre la obra producida

En la actualidad, el papel de la crítica, como parte del Sistema de Producción Plástica, es fundamental. Hay posiciones extremas que afirman que la obra “la hace” la crítica. En este trabajo, sin llegar a tal extremo, se acepta que debe haber una valoración de la obra producida por parte de la comunidad plástica: en especial del crítico.

Por lo anterior, a continuación se reproduce la opinión del Maestro Javier Guadarrama en torno a la obra que, en su totalidad, se realizó en el Taller que él coordina en la ENAP. Sobre el Maestro Guadarrama se ha escrito mucho como productor plástico, en este lugar se reconoce su calidad de Maestro: responsabilidad, comprensión, calidez y, hasta diría, cariño por sus alumnos. En un ambiente de trabajo y libertad, sin prejuicios, sin imposición, con miras amplias y disciplina, aporta lo mejor de sí para ayudar a quienes buscan un camino de expresión en las artes plásticas.



Sergio Cruz. “*El Maestro Guadarrama*”. Aguada/Papel 17.5 X 13 cm

### 2.2.5.1 Opinión del Maestro Javier Guadarrama

#### LA PINTURA DE SERGIO CRUZ

En mi experiencia como profesor en la materia de Experimentación Visual y en mi práctica profesional como pintor, he podido identificar tres preceptos básicos necesarios en la enseñanza-aprendizaje de la pintura, a saber: la forma, la técnica y el concepto.

Los elementos anteriormente señalados no serán aplicados en un estricto sentido de importancia o cronológico, es decir, la aleatoriedad o el orden de importancia en que éstos sean abordados serán una decisión del estudiante o practicante de la pintura.

A la fecha he tenido la fortuna de tener como alumno en mi taller durante tres semestres a Sergio Cruz. Sergio, representa a cabalidad la comprobación de los buenos resultados en la aplicación de los preceptos anteriormente señalados.

En la pintura de Sergio podemos observar dentro de sus aspectos formales, una correcta y definida estructura del cuadro, haciendo uso del espacio pictórico de manera en que los diferentes elementos formales, guardan una relación equilibrada sin renunciar, según sea el caso, a diferentes formas de exaltación a través del uso de tensiones, pesos y asimetrías.

Se puede observar también una buena relación entre la composición, el formato y la escala en la obra hasta el momento realizada.

La técnica elegida por Sergio; óleo sobre tela, ha tenido un desarrollo exitoso en estos tres últimos semestres, dicho éxito no es producto de la casualidad ni un acto de magia.

La disciplina que Sergio se ha autoimpuesto le ha proporcionado el desarrollo de habilidades en el uso de herramientas, el uso del color y la materia en su pintura, lo que ha dado como resultado una pintura versátil y desinhibida.

A lo anteriormente señalado en torno al trabajo de Sergio, se tiene que mencionar, pero no menos importante, una preocupación conceptual que proviene de una depuración seria y basada en una investigación visual, teórica y documental.

El tema elegido por Sergio en su proyecto de pintura no es cosa fácil, el desnudo, la sexualidad y el erotismo son tan antiguos como el origen mismo del arte, así que la principal dificultad consiste en dotar a toda obra relacionada con este tema, claridad y contundencia en el uso de los recursos iconográficos sin caer en lugares comunes o paráfrasis forzadas.

En este proceso de selección y codificación de mensajes implícitos y explícitos, Sergio ha tenido el valor de afrontar las consecuencias ante el espectador, dotando a la obra de suficiente información que permita una lectura abierta y libre de interpretación, pero evitando el discurso narrativo y

obvio. En esta propuesta nos encontramos con frecuencia con alusiones o metáforas visuales más que con representaciones o descripciones textuales.

Es decir que, estamos ante una propuesta clara y directa pero no por ello frente a una pintura fácil o autocomplaciente.

La práctica de la pintura en la actualidad, representa no sólo la necesidad y obligación, por parte del pintor de hacerse de un oficio y un discurso que le permita una incorporación al mundo del arte del nuevo siglo y milenio, sin que ello represente renunciar a los preceptos que han hecho de la pintura una disciplina abundante en propuestas y artistas sobresalientes en la historia.

En este contexto el trabajo de Sergio Cruz se presenta como una pintura con un abanico amplio en perspectivas, que le darán en el futuro la llave de acceso a la práctica profesional de una actividad muy demandante, en la que el principal reto será, sin duda, encontrar la mejor manera de expresarse a través de un lenguaje enigmático y maravilloso.

Javier Guadarrama  
01 de diciembre de 2010



## Respuestas a las preguntas de investigación

**Pregunta 1.** ¿Qué conjunto de conceptos acerca de las prácticas sexuales humanas y de la representación plástica en general, puede ser útil para orientar la construcción de una propuesta plástica con tema sobre prácticas sexuales humanas?

Respuesta.

Para el caso de las prácticas sexuales humanas fundamentalmente fueron: 1) Considerar al erotismo como la cultura del sexo y en consecuencia las prácticas sexuales humanas son parte del erotismo y, de donde, la conceptualización resulta muy simple: las prácticas sexuales humanas son parte del erotismo y, en consecuencia, el mismo tema se amplía: se puede decir que el tema que se aborda es sobre un aspecto del erotismo. 2) Utilizar la metáfora teatral que se usa en Sociología para modelar lo cotidiano –del cual la sexualidad en general forma parte- porque así se identifican los elementos fundamentales que participan en las prácticas sexuales humanas y que son las respuestas a las preguntas ¿qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿con quién?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿cómo? que en última instancia se tendría que representar.

Hay un aspecto en la conceptualización que es extra-pictórica: se sale de la pintura. Naturalmente que se puede hacer una práctica plástica que sólo se dirija a sí misma, tan válida como aquella que de una u otra forma fija parte de su atención en la realidad. Pero, desde el momento en que se salga del ámbito propio de la pintura, necesariamente tendrá que buscar en otras racionalidades parte de su conceptualización.

El tema, motivo o contenido debe tener una cierta conceptualización por parte del productor plástico; sin embargo, se debe ser consciente que todo su trabajo va estar permeado por una conceptualización más amplia y es aquella que abarca todo su trabajo como productor plástico. En este sentido, en este trabajo esa orientación la proporcionó el concepto Sistema de Producción Artístico-Visual del Maestro Juan Acha.

Para el caso de la representación plástica en general: 1) utilizar el concepto de Arnheim de representación en su presentación amplia y detallada que hace Justo Villafañe en su Teoría

de la Imagen, y 2) usar el concepto que considera que una obra plástica es la síntesis de un concepto, una forma y una técnica, propuesto por el Maestro Javier Guadarrama en su Taller de Pintura de la ENAP y que en este trabajo se desarrolló de una manera particular, fundamentándose en lo conceptual con la Sociología, en lo formal a través de la Teoría de la Imagen y en lo técnico usando el planteamiento de Etienne Gilson sobre la idea de forma germinal.

**Pregunta 2.** ¿Qué elementos plásticos se podrían seleccionar, y con qué criterio, de tal forma que puedan ser útiles en la estructuración de una obra que haga referencia a las prácticas sexuales humanas?

Respuesta

Para la parte morfológica de la obra los reconocidos ampliamente: punto, línea, plano, textura, color. Por la naturaleza (y ese sería el criterio), por lo general dinámica, de las prácticas sexuales humanas, hay que incluir necesariamente la tensión, el ritmo, y como consecuencia de estos dos, la temporalidad.

**Pregunta 3.** ¿Qué técnicas, dentro de las tradicionales, sería más adecuado utilizar para producir una obra plástica cuyo tema sea las prácticas sexuales humanas, una vez que se han definido los elementos conceptuales y formales que orientarán dicha construcción?

Respuesta

En cuanto a los materiales pueden ser cualquiera de los tradicionales; sin embargo, en este trabajo se prefirió el óleo por su ductilidad, tersura, brillantez, maleabilidad y con amplias posibilidades de realizar texturas.

Con relación al acto de producir, éste debe intentar replicar el dinamismo que está presente en las prácticas sexuales humanas y para tal fin pareciera ser que el concepto de “formas germinales” de Etienne Gilson puede ayudar a alcanzar un “estado de acción” de tipo expresionista y que dure el tiempo suficiente hasta terminar la obra.

## Conclusiones

- El contar con una orientación teórica, lo más clara posible, puede ayudar en el trabajo de productor plástico, y tal vez hacerlo más productivo: “No hay mejor teoría que la práctica y no hay mejor práctica la teoría”
- Es adecuado recurrir a otras disciplinas del saber humano para tener herramientas de pensamiento que permitan orientar la práctica en las Artes Plásticas.
- La experiencia muestra que es factible construir un proyecto de trabajo que oriente la actividad a lo largo de varios semestres si se permanece en un sólo taller en la ENAP.
- Es factible elaborar proyectos de producción plástica que puedan servir como vehículos para realizar trabajos de investigación-producción desde los primeros semestres de la licenciatura en la ENAP.

## Lista de obra

1 "Poligamia" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	14 "Formada de perfümenes" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	27 "Frutos dulces" Óleo/Tela 100 x 149 cm 2011
2 "Obras de la carne" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	15 "Todo fue un sueño" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	28 "Y su fruta es muy dulce" Óleo/Tela 100 x 130 cm 2011
3 "Bellos amores" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	16 "Mi flor difundió su aroma" Óleo/Tela 100 x 130 cm 2011	29 "La cinta de tus cabellos" Óleo/Tela 119 x 149 cm 2011
4 "El amor fuerte" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	17 "Ven a mi huerto" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	30 "El manzano" Óleo/Tela 119 x 149 cm 2011
5 "El lazo" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2011	18 "Con tu brazo derecho, abrázame" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	31 "La doncella" Óleo/Tela 33.5 x 35.5 cm 2010
6 "Bella como la Luna" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2011	19 "Miel y leche de tu lengua" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	32 "Huerto cerrado" Óleo/Tela 31.5 x 37.5 cm 2010
7 "Cabellos largos y espesos" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2011	20 "Es el olor de tus vestidos" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2011	33 "La Hoja de Parra 2" Óleo/Tela 61 x 73 cm 2010
8 "Fragancia de tu piel" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	21 "Esparciendo su olor" Óleo/Tela 45.7 x 35.6 cm 2010	34 "Las marcas de la noche sobre tu vientre" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2011
9 "Destilando miel" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	22 "Y su fruta excita el paladar" Óleo/Tela 100 x 100 cm 2011	35 "Si ya me despojé de mi vestido" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2011
10 "Esos montes, morada de latidos" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2011	23 "Pasión de encierro" Óleo/Tela 100 x 100 cm 2011	36 "Pozo de aguas vivas" Óleo/Tela 119 x 149 cm 2011
11 "La fragancia de tus perfumes" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	24 "Soy toda de Ellos" Óleo/Tela 120 x 120 cm 2011	37 "En pos de ti" Óleo/Cartón 36 x 49.5 cm 2010
12 "Entre azucenas" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	25 "Ardoroso clima" Óleo/Tela 119 x 119 cm 2011	38 "La Hoja de Parra" Óleo/Tela 45.7 x 35.6 cm 2010
13 "Roja corteza de granada" Óleo/Tela 130 x 100 cm 2010	26 "Tus cabellos dorados y finos" Óleo/Tela 119.5 x 119.5 cm 2011	

## Referencias Bibliográficas

- Abbagnano, N. (2000). Diccionario de Filosofía. México: FCE
- Acha, (1979). Arte y sociedad: Latinoamericana. El sistema de producción. México: FCE.
- Acha, J. (1992). Introducción a la creatividad artística. México: Trillas.
- Aguirre, E. et al. (2010). Pecar como Dios manda. Historia sexual de los mexicanos. México: Planeta.
- Argudín, L. (2011). La Espiral y el Tiempo. Juicio, genio y juego en Kant y Schiller. ENAP. UNAM. México. p. 24.
- Arnheim, R. (1980). Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. "La Poética del Espacio". México: FCE. P. 28.
- Barthes, R. et al. (1970). La semiología. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bataille, G. (2010). Las lágrimas de eros. Iconografía en colaboración con J. M. Lo Duca. Barcelona: Tusquets.
- Benjamín, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca.
- Berger, J. (2007). Modos de ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1994). La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bertalanffi, von L. (1980). Teoría General de los Sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones. FCE: México.
- Buck, L, & McClean, D. (2012). Commissioning Contemporary Art. A Handbook for Curators, Collectors, and Artists. UK: Thames & Hudson.
- Calvino, I. (1987). Colección de arena. Alianza Tres. Madrid. pp. 184-5.
- Clark, K. (1981). El desnudo. España: Alianza Editorial. p. 357.
- Clayson, H. (1991). Painted Love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era. U. S.: Yale University.
- Conde, del; T. (Coordinadora). (2005). Voces de artistas. México: CONACULTA
- Dallal, A. (Ed.). (2006). El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Davis, A. (2005). Mujeres, raza y clase. España: Akal.
- Ehrenberg, F. (2005). El arte de vivir del arte. Manual para la autoadministración de artistas plástic@s. México: BIMBO NEGRO EDITORES y CONACULTA-FONCA
- Einstein, A. (1970). Prólogo. En: Max Jammer. Conceptos de espacio. México: Grijalbo. p. 13.
- Finkelstein, S. (1969). El realismo en el arte. México: Editorial Grijalbo.
- Fleming, W. (1982). Arte, Música e Ideas. Interamericana. México.
- Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, B. H. D. (2006). Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2009). Historia de la sexualidad. 3 Vol. México: siglo veintiuno editores.
- Gall, J. y F. (1966). La pintura galante Francesa en el siglo XVIII. México: FCE.
- García, F. V. y Mengibar, A. M. (1997). Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (Siglos XVI-XX). España: Akal.
- Giddens; A. (1991). Sociología. España: Alianza Editorial.
- Gilson, E. (1961). Pintura y realidad. Madrid: Aguilar.
- Guadarrama R., J. (2010). Comunicación personal.
- Gutmann, M. (2000). Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón. México: Colegio de México.
- Hadjinicolaou, N. (1979). Historia del arte y lucha de clases. México: Siglo veintiuno editores.
- Hadjinicolaou, N. (1981). La producción artística frente a sus significados. México: Siglo veintiuno editores.
- Haeberle, E. J. (2009). Atlas de la sexualidad. España: Akal.
- Hauser, A. (1993). Historia social de la literatura y del arte. 3 volúmenes. Colombia: Labor.
- Heidegger, M. (s.f.). La pregunta por la técnica. Mecanografiado.
- Hill, Ch.; Wallace, W. (2006). Erotismo. Antología Universal de Arte y Literatura Eróticos. Barcelona: EVERGREEN.
- Horodner, S.; Sëller, S. and Philbrick, H. (2005). Contemporary Erotic Drawing. Connecticut, USA: The Aldrich Contemporary Art Museum.
- Jiménez, A. (2006). Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México. Salones de Baile. Cabarets. Billares. Teatros. México: Océano.
- Langer, S. K. (1967). Sentimiento y Forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía. México: UNAM.

- Lara, J. L. T. (2008). *Historia de la Sexualidad en México*. México: Grijalva.
- Lara, M. (2004). *Mi Visión de los Hechos México*: UNAM.
- Lorenzano, C. (1985). "Los cuadernos de Vlado". En: *Los cuadernos de Vlado*. Mexico: UNAM.
- Lucie-Smith, E. (1992). *La sexualidad en el Arte Occidental*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A.
- Luna de, A. (2003). "Erótica. La otra orilla del deseo". México: Tusquets.
- Mackay, J. (2004). *Atlas Akal del Comportamiento Sexual Humano. Sexualidad y prácticas sexuales en el mundo*". Madrid: Akal. P.30.
- Mayer, R. (1985). *Materiales y técnicas del arte*. España: Tursen S. A. y Hermann Blume Ediciones.
- Merino, J. E. T. (Ed.). (2000). *Dibujos Eróticos de Vlado*. México: Editorial Esquilo.
- Moholy-Nagy, L. (1972). *La nueva visión y reseña de un artista*. Ediciones Infinito. Buenos Aires. p. 126.
- Mondolfo, R. (1979). *Breve historia del pensamiento antiguo*. Buenos Aires: Losada.
- Munford, L. (1979). *Técnica y civilización*. España: Alianza Editorial.
- Monsiváis, C. (2003). *Francisco Toledo: "Ni igual, ni semejante, ni distinto"*. En: Francisco Toledo. *Libreta de apuntes/Sketchbook*. México: FCE Arvil. 2003.
- Muthesius, A. and Néret, G. (Ed.). (1998). *Erotic Art*. Italy: Taschen.
- Nikeles, A. (1977). *¿Qué es la Sociología?* UTEHA: México. p. 73.
- Ortega, S. (2008). *Manual de grabado e impresión en relieve*. México: ITESM y CONACULTA.
- Paz, O. (1994). *Los privilegios de la vista I. Arte Moderno Universal*. México: FCE. P. 22.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.
- Plata, D. M. (2011). *Porno a la mexicana: En: Cuadernos de Periodismo Gonzo 1. Cuaderno cero*. México: Producciones el Salario del Miedo. Editorial Almadía S. C.
- Ponce, P. (2001). *Sexualidades costeñas*. En: *Desacatos, Revista de Antropología Social*, N° 6. México: CIESAS. pp. 111-136.
- Potts, M. y Short, R. (2001). *Historia de la sexualidad. Desde Adán y Eva*. España: Cambridge University Press.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Segunda Edición*. España.
- Reyes, A. H. G. (2009). *Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México 1897-1927*. México: Universidad Veracruzana.
- Robins, G. (1996). *Las mujeres en el Antiguo Egipto*. España: Akal.
- Robles, J. N. (2011). *Vivir entonces. Creaciones del México Antiguo*. México: UNAM.
- Roca, A. V. (2008). *Schopenhauer: Del mundo como Voluntad y Representación al Pesimismo*. [theoriaucm.blogspot.mx/2008/02/Schopenhauer-del mundo-como-voluntad-y.html](http://theoriaucm.blogspot.mx/2008/02/Schopenhauer-del-mundo-como-voluntad-y.html)
- Sánchez, V., A. (1982). *Las Ideas Estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista)*. México: Ediciones Era.
- Sánchez, V., A. (1992). *Invitación a la estética*. México: EDITORIAL GRIJALVO, S. A. de C. V.
- Saura, A. (1990). "La belleza obscena". En: *La Jornada Semanal. Nueva Época* No. 45. 22 de Abril de 1990. p. 19.
- Schama, S. (2002). *Los Ojos de Rembrandt*. España: Areté. p. 606.
- Seager, J. (2001). *Atlas Akal del Estado de la Mujer en el Mundo*. España: Akal.
- Slade., J. W. (2001). *Pornography and Sexual Representation. A Reference Guide*. 3 Vol. U. S.: Grennwood Press.
- Smith, B. (s.f). *Erotic Art f the Masters. The 18th, 19th & 20th Centuries*. NY: Gemini-Smith.
- Strobl, W. (Versión y adaptación) (1980). *Diccionarios Rioduero. Sociología*. Ediciones Rioduero: Madrid. p. 242
- Suckaer, I. (2011). *Erotismo de primera mano. Artes plásticas y visuales en México (siglos XX-XXI)*. México: Editorial praxis. p. 73.
- Taylor, B. (2000). *Arte hoy*. Madrid: Akal.
- Teissig, K. (1990). *Técnicas del dibujo*. Madrid: Editorial LIBSA.
- The Aldrich Contemporary Art Museum. (2005). *Contemporary Erotic Drawing*. Connecticut: The Aldrich Contemporary Art Museum.
- Thornton, S. (2008). *Siete días en el mundo del arte*. Argentina: Edhasa.
- Toledo, F. (2003). *Libreta de apuntes/Sketchbook*. México: FCE Arvil.
- Ungerer, T. (2001). *Erotoscope*. España: Taschen.
- Vargas, A. (1991). *La Casa de Citas en el Barrio Galante*. México: CAMERA LUCIDA. CONACULTA. Grijalbo.
- Vázquez, A. S. (19829). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Era.
- Vázquez, A. S. (1992). *Invitación a la estética*. México: Editorial Grijalbo.

- Vélez, G. (2008). "Cortinas y Humo de Luis Argudín". En: Luis Argudín. Cortinas y Humo. Seminario de Cultura Mexicana/Galería Francisco Díaz de León. México, 2008.
- Viadel, R. M.; González de Peredo, J. F. de Laiglesia y Marín, J. L. (1998). La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate. España: Grupo Editorial Universitario.
- Villafañe, Justo. (2009). Introducción a la teoría de la imagen. España: Pirámide.
- Vlady. (2000). Dibujos Eróticos de Vlady. México: Aldaba Producciones Impresas, S. A. de C. V.
- Vlady. (2006). Libreta de apuntes/Sketchbook. México: FCE Arvil

