



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
PINTURA

CORPORALIDAD Y PINTURA

El cuerpo como detonante en mi producción pictórica personal

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

Pedro Manuel Cañas Duarte

TUTOR PRINCIPAL:

Mtro. Javier Anzures Torres
Posgrado en Artes y Diseño (PAD)

SINODALES:

Dr. Arturo Miranda Videgaray (PAD)
Mtro. Alfredo Rivera Sandoval (PAD)
Dra. Diana Eliza Salazar (PAD)
Dr. Gabriel Salazar Contreras (PAD)

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE, 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

-Introducción

1. Capítulo 1. Comprensión general de las ideas cuerpo y mente en la pintura occidental desde 1390 hasta 1669

1.1 La división platónica, realidad y emoción.

1.2 Realidad y razón

1.3 La realidad del artista

2. Capítulo 2. Cambio en las ideas cuerpo y mente en el Romanticismo y las vanguardias artísticas del siglo XX

2.1 Fotografía y percepción

2.2 Las vanguardias y el cuerpo

2.3 El papel de la consciencia y la inconsciencia en la pintura

3. Capítulo 3 El cuerpo como detonante de la producción pictórica, caso personal

3.1 El acto de dormir

3.2 La sexualidad

3.3 La enfermedad

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación busca, mediante el análisis histórico y la práctica artística, impulsar la reflexión e involucramiento del cuerpo en el proceso pictórico. No corresponde a una historia del cuerpo humano en la pintura, es principalmente una revisión de mi entendimiento de la corporalidad a través de los artistas que han tenido un impacto profundo en mi producción artística, y la forma subjetiva como aplico esta visión del cuerpo en mi obra.

CORPORALIDAD Y PINTURA es una reflexión y producción en torno a la concepción del concepto de cuerpo humano. Para poder llevarla a cabo fue necesario ahondar en las diferentes ideas que han dominado la noción general de cuerpo, mente y alma en torno a la pintura.

El lector de esta investigación encontrará en los dos primeros capítulos una visión histórica selectiva, del cambio que puede ser percibido a partir de un análisis pictórico y contextual, de las nociones de corporalidad en las épocas, obras y artistas seleccionados. Esto implica un análisis de pinturas y en algunos casos dibujos y fotografías, junto con una contextualización de eventos relevantes para el trayecto y cambio de la idea de lo corporal en la pintura, como son la aparición del Humanismo, la secularización de la vida, el pensamiento racionalista, la industrialización, la aparición de la fotografía, de la psicología y finalmente de las neurociencias.

El objetivo principal de estas reflexiones es poner el foco en la idea de lo corporal, que quizás por su inmediatez, cotidianidad y cercanía, no es muy cuestionada en el momento de la producción pictórica, y que como veremos más adelante, cuando fue cuestionada directamente, derivó en la creación de otras disciplinas, abandonándose, en mi opinión, demasiado rápido su interés en la pintura. El arte es producido por humanos para humanos, por ello responde a cómo vemos y entendemos el entorno y nuestro interior, el cuerpo al ser al mismo tiempo nuestra parte más íntima y nuestra cara frente al mundo, es un elemento fundamental, digno de la atención necesaria. Al concebirlo como detonante de la producción pictórica se plantea como una forma de autoconocimiento, y como consecuencia una forma de entender, o quizás tan solo vislumbrar las siluetas de lo que ocurre en el proceso creativo de mis obras.

Es por esto por lo que, derivado de los dos primeros capítulos, en los cuales se hace un análisis histórico selectivo con la finalidad de dar a conocer al lector las ideas en torno al cuerpo que predominaban en determinadas épocas, se procede a plantear la aplicación de elementos de lo corporal, previamente sustentados, como elementos detonantes de la producción pictórica de mi obra. Estos elementos que se han seleccionado son ante todo útiles e importantes en un ámbito íntimo, por lo que son maleables y, en definitiva, prescindibles, teniendo en cuenta que cada cuerpo, como cada artista, es distinto, y que es desde esta diferencia, desde donde se plantea que se investigue.

Dada la naturaleza teórico-práctica de CORPORALIDAD Y PINTURA, en el capítulo tres están dispuestas algunas de las pinturas que realicé en el transcurso de la investigación. Acuñadas mediante tres detonantes de lo corporal que he seleccionado y que, como se verá, han propiciado su creación o facilitado su entendimiento.

No podría pretender reflexionar sobre el cuerpo en la pintura sin hacerlo sobre MÍ cuerpo, ya que es justamente éste en el que se lleva a cabo la transformación y transmisión de todas esas experiencias y realidades que llamamos vida.

Siempre me ha impresionado aquella idea de Paul Klee cuando en su famoso discurso en el Museo de Lena decía, al presentar la parábola del árbol, que, de la misma manera que el tronco transmite la savia de la raíz a las ramas, el artista también ocupa un lugar muy modesto. No es un servidor sometido, pero tampoco es un señor absoluto; es simplemente un intermediario, un transmisor de la naturaleza.¹ (Tàpies 1971, 23-24)

1. Antoni Tàpies, *La práctica del arte*. (España, Barcelona: ARIEL, 1971), p. 23-24.

CAPÍTULO 1, COMPRENSIÓN GENERAL DE LAS IDEAS CUERPO Y MENTE EN LA PINTURA OCCIDENTAL.

Antes de comenzar con el análisis estricto referente al capítulo, es necesario mencionar brevemente sus antecedentes, los cuales se refieren al período del arte griego clásico y al arte medieval bizantino. Posterior a este pequeño apartado, procederé a concentrarme en la pintura occidental elaborada entre los años de 1390 y 1669. Este período de tiempo ha sido seleccionado a partir de dos fechas muy importantes para la pintura: el año de nacimiento de Jan van Eyck (1390) y la muerte de Rembrandt van Rijn (1669). Sus vidas me permiten englobar la transición entre la Edad Media (principalmente la pintura Gótica Tardía), el Renacimiento, y surgimiento del Humanismo.

Dado que el conocimiento, tanto en las ciencias como en las artes, no se produce de forma aislada, sino que es el resultado de un proceso en el cual las nuevas generaciones se paran en los hombros de las generaciones pasadas, es importante mencionar la importancia de Giotto di Bondone, y en general de la pintura Gótica Tardía, pues sus avances hacia un mayor naturalismo fueron fundamentales para promover y para evidenciar el cambio de pensamiento que estaba por ocurrir.

Como se ha mencionado en la introducción, el foco de esta investigación radica en la concepción del cuerpo como detonante pictórico, razón por la cual entender cuáles eran las ideas predominantes y cómo éstas se reflejaban en las pinturas, es imprescindible para, por un lado, apreciar los cambios estéticos y técnicos en relación con las nuevas ideas y los consensos generales frente a éstas; y por otro lado, para hacer viable una investigación que abarca un período tan amplio y tan rico para la pintura, y que por consiguiente haría imposible un análisis riguroso de todos los artistas relevantes para la tradición pictórica. Es por esto por lo que he seleccionado únicamente diez pintores, a partir de los cuales se guiará la investigación en este capítulo, lo que me permitirá sustentar la relevancia de una pintura consciente de lo corporal, la evolución y los cambios en el pensamiento frente al cuerpo, la mente y su fuerte separación en esta época. Serán las diferentes representaciones del cuerpo humano las que nos permitirán ir apreciando las ideas predominantes sobre éste, sin por esto demeritar o despreciar ninguna en relación con la otra, entendiendo la riqueza de cada una como el resultado de un momento histórico específico y la visión única y admirable de cada artista.

1.1 LA DIVISIÓN PLATÓNICA, REALIDAD, IDEA Y RELIGIÓN

Cultura griega

En la época griega la noción de una separación de un cuerpo matérico como contenedor de un elemento no físico como el alma o el espíritu es bastante clara y concreta. Platón, en sus Diálogos, en específico en el Fedón, expresa a través de la conversación entre Simmias y Sócrates que concebía una separación entre el cuerpo y el alma. En su búsqueda por la verdad, por la esencia de las cosas, Sócrates desprecia al cuerpo, a lo matérico, como podemos apreciar a continuación:

“(…) ¿Cuándo encuentra entonces el alma la verdad? Porque mientras la busca con el cuerpo, vemos claramente que este cuerpo la engaña y la induce al error... (…)”² (Platón, 1962, 592.)

Esta separación, inherente del mundo de las ideas planteado por Platón, es sin duda un factor importante en las características de los cuerpos humanos representados en el arte griego: cuerpos idealizados, con expresiones faciales en muchos casos separadas de las posiciones corporales que representan; cuerpos simétricos y sintéticos, si bien no alejados del naturalismo, sí de las cualidades de los cuerpos del común, usando principalmente los cuerpos atléticos como modelos. Esta idealización de la forma del cuerpo humano también es una forma de homogenización de este, por lo que rasgos particulares de los individuos representados son en general escasos, o bien no se hace mucho énfasis en ellos.

En la tradición occidental, Platón es el primero en hacer explícita esta división, y es desde él (contado como registro escrito) que el cuerpo humano es asociado directamente como una barrera a superar en la búsqueda por la verdad. Es él, por su relevancia al que tomaremos como el primer pilar de estudio sobre el cambio de la percepción del cuerpo y sus implicaciones pictóricas, aunque es claro que podemos aceptar fácilmente que la idea de que al morir el alma abandona el cuerpo y continuaba su existencia, es mucho más antigua, y refleja indirectamente una creencia similar.

Figura 1.



Nota: Período Arcaico 500 a.C.

Después de Platón otro filósofo que hablará puntualmente de la forma cómo se concebían al cuerpo en relación con la mente y espíritu es Aristóteles. Este también acepta que hay una separación entre el cuerpo y la mente, sin embargo, también afirma en su tratado *De Anima* que están íntimamente relacionados siendo el cuerpo la materia y el alma(mente) la forma. Esta transformación en las ideas podría ser relacionada con la transformación del arte griego en el período Helenístico. Aunque es claro que dicha transformación es consecuencia de múltiples factores, como la campaña militar de Alejandro Magno y la posterior apertura cultural que ésta suscitó.

En *De Anima*, libro primero podemos encontrar:

Las afecciones del alma, por su parte, presentan además la dificultad de si todas ellas son también comunes al cuerpo que posee alma o si, por el contrario, hay alguna que sea exclusiva del alma misma. Captar esto es, desde luego, necesario, pero nada fácil. En la mayoría de los casos se puede observar cómo el alma no hace ni padece nada sin el cuerpo, por ejemplo, encolerizarse, envalentonarse, apetecer, sentir en general. No obstante, el inteligir parece algo particularmente exclusivo de ella; pero ni esto siquiera podrá tener lugar sin el cuerpo si es que se trata de un cierto tipo de imaginación o de algo que no se da sin imaginación. (Aristóteles 1978, 84-85)³

Asociable a estas nuevas ideas, son algunas de las características de las nuevas formas de representación: por un lado, el énfasis en la importancia del cuerpo como elemento a través del cual conocemos el mundo, en vez de uno que trata de engañarnos, muy probablemente influyó en la búsqueda en el arte de un mayor empirismo, es decir, de una mayor observación, meticulosa, sobre la realidad material; otra relación plausible, es que derivada de esta noción de interconexión entre cuerpo y alma, las expresiones faciales principalmente, pero en general de la totalidad del cuerpo, cambiaron y se hicieron más patentes y causales.

Considero que esta causalidad en la representación es evidencia de que la idea que separaba al cuerpo y al alma bajo la tradición platónica comienza a perder protagonismo. El legado aristotélico es desde mi punto de vista, el responsable las maravillosas esculturas Helenísticas que capturan tan acertadamente la emoción y el movimiento. El cuerpo y la mente son uno.

3. Aristóteles, *Acerca del Alma*. (España, Madrid: Editorial Gredos, 1978), pg. 84-85.

Figura 2



Nota: Período Helenístico. Siglo I a.C.

Edad Media

Los cambios entre las formas de representar el cuerpo humano en el arte medieval y en el arte griego son innegables. La influencia de la religión católica, tanto en su papel como la institución más grande del momento, que ejercitaba su poder en relación con el arte mediante un mecenazgo fundamental; sumado a las creencias que en ésta se predicaban sobre el cuerpo, tuvieron un impacto muy concreto en el arte occidental.

La visión católica del cuerpo, no sólo como la cárcel del alma, sino como una tentación a ser superada en busca de la salvación, volvieron a imponer una separación tajante entre lo corporal y lo mental, entre lo ideal y lo real.

Figura 3



Nota: Ícono copto del siglo VI o VII d. C. Estilo antirrealista del arte icónico bizantino

Si bien muchas son las diferencias contextuales entre los dos períodos (entre las que destacan principalmente las distintas estructuras sociales, el sistema económico y las diferencias culturales y temáticas), nos concentraremos principalmente en relacionar y analizar sus distintas formas de representar el cuerpo humano.

Para vislumbrar la transformación que llevó de pasar de un alto naturalismo logrado por el período Helenístico, a representaciones planas en las que las figuras no corresponden con un estudio estricto de la naturaleza, es muy pertinente analizar una reflexión de Rudolf Arnheim, sobre el arte bizantino

La vida en la tierra se consideraba una mera preparación para la vida en el cielo. El cuerpo material era el receptáculo del espacio del pecado y el sufrimiento. De modo que el arte visual, en lugar de proclamar la belleza y la importancia de la existencia física, utilizaba el cuerpo como un símbolo visible del espíritu; la eliminación del volumen y la profundidad, la reducción de la variedad de colores, la simplificación de la actitud, el gesto y la expresión concurrían a la desmaterialización del hombre y el mundo (...) ⁴ (Arnheim 1985, 124)

Es claro como la influencia del pensamiento sobre el cuerpo y el alma en esta época condicionó las imágenes que se producían, que a su vez fueron amplificadas profundamente por el control y la importancia que jugaba la iglesia católica en todos los aspectos de la vida.

La Edad Media, sin embargo, es un período mucho más complejo que la idea de una hegemonía eclesiástica, represora y publicista. Es un período cargado de una convivencia de ingredientes contradictorios. En ella convergieron muchos elementos, como el historiador holandés, Johan Huizinga nos menciona en *El otoño de la Edad Media*: "(...) El asunto mismo es apenas una bárbara confusión de figuras mitológicas, alegóricas y moralizantes. (...)” ⁵

Menciona en referencia a una representación teatral; más adelante también sentenciará: "(...) La pintura del siglo XV radica en la esfera en que se tocan los extremos de lo místico y de lo grotescamente terrenal (...)” ⁶

4. Rudolf, Arnheim, *Arte y percepción visual*, (Argentina: Universitaria de Buenos Aires, 1985), p.124.

5. Johan, Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, (España, Madrid: Alianza editorial, 1978), p. 368.

6. Ibid, p. 381.

Huizinga (1978) nos plantea que el misticismo religioso característico de la época había generado una noción de cuerpo humano atravesado por un miedo a la vida, un retroceder temeroso ante la vida, ante los inevitables dolores que la acompañan, que resultaban en un horror a la pobreza, a la enfermedad, y en general a cualquier aspecto de la corporalidad humana que haga un énfasis en ella misma.

Hacia el final del período la idea de la corporalidad presente en los textos, pero ajenos a muchos iletrados, poco a poco fue transformando las expresiones plásticas, impulsadas por un cambio contextual, por nuevos desarrollos y descubrimientos. Influidos por el pensamiento escolástico de Pedro Abelardo y Tomás de Aquino, entre muchos otros, que continuó cambiando la forma como el cuerpo y la idea de este era entendida en la pintura. Con el nacimiento del Humanismo y el comienzo del Renacimiento, la razón y la concepción de la realidad tendrán un papel protagónico en los cambios que las representaciones del cuerpo habrían de sufrir.

1.2 REALIDAD Y RAZÓN: El Renacimiento y el Humanismo.

La Edad Media daría paso a una nueva época, El Renacimiento, en la cual el Humanismo se consolidaría como una línea de pensamiento de suma importancia, que continúa siendo relevante hasta nuestros días.

El renacer de las ideas de la antigüedad, que le otorga su nombre, sumado a los acontecimientos que marcan su comienzo (la caída de Constantinopla y el descubrimiento de América), junto con otros ingredientes, crearon un contexto especial que derivaría en un cambio en la concepción del cuerpo humano en la filosofía, en las ciencias y en la pintura.

Por un lado, el Humanismo, representado por autores como Petrarca y Pico della Mirandola entre muchos otros, impulsaron las ideas del potencial humano en busca de conocimiento mediante la razón y el mejoramiento personal. Ideas que derivaron en una nueva forma de ver la realidad, de entender y relacionarse con la naturaleza y el entorno. En contraste con la edad media, en el que la naturaleza no era digna de culto y por tanto de análisis.

El amor a la naturaleza era todavía demasiado débil para que fuese posible rendir con plena fe culto a la belleza de las cosas terrenales, en su desnudez, como había hecho el espíritu griego. La idea del pecado era demasiado poderosa y sólo encubriéndola con la veste de la virtud podía cultivarse la belleza.⁷ (Huizinga 1978, 59)

El Renacimiento cambiaría esa relación del hombre frente al conocimiento y por lo tanto frente al mundo.

Para el hombre medieval, el límite yacía, en el mejor de los casos, inmediatamente después de la lectura; incluso el placer de ésta sólo podía santificarse por la aspiración a la virtud o a la ciencia, y en la música y las artes plásticas se reconocía exclusivamente como bueno el servicio que prestan a la religión. El placer era en sí pecaminoso. El Renacimiento se emancipó de esta negación del goce de la vida como algo en sí pecaminoso, sin encontrar por otra parte una nueva división entre placeres superiores e inferiores. El Renacimiento quería gozar despreocupadamente la vida entera.⁸ (Huizinga 1978, 59)

Esa vida entera, entre otras cosas, abarcaba la ciencia, el secularismo, la razón. Elementos que inevitablemente terminarían cambiando la misma concepción del cuerpo humano; esta también es una forma de ver el surgimiento del Humanismo, como la aparición de un gran espejo que nos refleja inmersos en un mundo, parte de éste.

(la idea del espejo será retomada en el capítulo 2, en relación con los movimientos vanguardistas del siglo XX; en este otro período, lo que aparecería sería una cámara, lo que desencadenaría en una realización de que es desde nuestro ojo donde se forma la imagen que vemos en el espejo; el énfasis cambia entonces, entre ver y conocer el mundo y ver y conocer el mundo tomando en cuenta nuestra percepción).

Estas ideas permitieron que muchas temáticas y objetos, antes fuera del alcance de la razón, fueran apremiantemente estudiadas. El mismo cuerpo humano se convirtió en objeto de análisis; gracias al humanismo el foco había cambiado, y el ser humano ahora pasaba a ser protagonista (si bien aun fuertemente influenciado por las ideas religiosas) del universo.

7. Johan, Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, (España, Madrid: Alianza editorial, 1978), p. 59

8. Ibid. p. 58

Como expuse anteriormente, hacia finales de la Edad Media, las nociones más crudas de la corporalidad no estaban ausentes, pero sí reservadas únicamente a las expresiones literarias y en mucha menor medida a las expresiones visuales.

El espíritu del hombre medieval, enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos. En los tratados religiosos sobre el menosprecio del mundo estaban conjurados ya todos los horrores de la descomposición. Pero la pintura de los detalles de este espectáculo sólo viene más tarde. Sólo hacia fines de siglo XIV se apoderan las artes plásticas de este motivo. Era necesario cierto grado de fuerza expresiva realista para tratarlo acertadamente en la escultura o la pintura, y esta fuerza se alcanzó por el 1400. Hacia la misma época se propaga el motivo de la literatura eclesiástica a la literatura popular. Hasta bien entrado el siglo XVI vese [sic] representado con abominable diversidad en los sepulcros el cadáver desnudo, corrupto o arrugado, con las manos y los pies retorcidos y la boca entreabierta, con los gusanos pululantes en las entrañas.⁹

Figura 4



Nota: Adoración del Cordero Místico. Hubert y Jan Van Eyck

9. Johan, Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, (España, Madrid: Alianza editorial, 1978), p. 59

Figura 5



Nota. Detalle del políptico *Adoración del Cordero Místico*, Adán y Eva. Tabla primera y séptima.

Antes de que acabase el siglo XIV, entre 1380 y 1390, nace el pintor Jan Van Eyck, él cual aportaría esa fuerza expresiva que era necesaria para que la corporalidad lograra superar las cadenas que se le habían impuesto. Influido a su vez por pintores anteriores como Cimabue, Giotto y Duccio, que habían logrado alejarse del estilo bizantino predominante. En la Adoración del Cordero Místico podemos apreciar un cambio notable en la forma de representar el cuerpo humano. Tanto Adán como Eva se nos muestran como dos personas comunes, alejados de la idealización que caracterizó las representaciones anteriores. Su piel y sus expresiones—enriquecidas por el naturalismo creciente y por los nuevos desarrollos técnicos y tecnológicos que lo hacían posible—los dejan ver fundamentalmente como dos seres humanos, y no tanto como símbolos; el cabello de Eva y el gesto de pudor de Adán, sumado a la perspectiva de los dedos del pie, nos sugieren dos seres tangibles, ya no simplemente a dos personajes de una historia. No es de extrañarse que en años posteriores esta obra fuese censurada.

“(…) En 1556 comienzan las tribulaciones: para sustraerlo a la furia iconoclasta de los calvinistas, se traslada al palacio municipal de Gante, y no vuelve a ser instalado en la catedral hasta el año de 1584 (…)”¹⁰

Figura 6



Nota: *La Crucifixión y el Juicio Final*. Jan van Eyck

10. Anessa, Noguera, Rizzoli, “*Van Eyck*”, *Maestros de la pintura* no 25, 1973, p 8.

Figura 7



Nota. Detalle del Juicio Final. ¹⁷

En esta otra obra de Van Eyck, *El Juicio Final*, parece que la corporalidad se encuentra concentrada abajo. En la parte superior, si bien hay cuerpos, estos al parecer han perdido sus cualidades humanas y se asemejan más a ángeles; sus expresiones se han reducido a un mínimo. La idea de un cuerpo ligado al pecado funcionaba en los dos sentidos: no era únicamente que lo grotesco del cuerpo debía evitarse, sino que el cuerpo ideal era también un cuerpo imperturbable, etéreo.

Como podemos apreciar, los cambios en la pintura eran notables, aunque aún las condiciones históricas e ideológicas mantenían fuertes ataduras a lo que podía y no podía representarse, y, por consiguiente, a la noción del cuerpo humano que era posible, y la separación, aún tajante, de ente material enfrentado a su espiritualidad o cualidad mental.

Otro pintor que nos puede ofrecer una visión de la concepción corporal de esa época es Hieronymus Bosch, mejor conocido como El Bosco. Su pintura es sin lugar a duda una pintura muy particular, sus personajes fantásticos pueden parecernos hoy en día, alejados del contexto en el que fueron creados, extrañísimos.

(...) Pero si nuestra época no puede entender el recóndito significado de la pintura de Bosch, en el tiempo y en la región donde el artista se hallaba al actuar lo leían de corrido. Era una época en la que el sentimiento religioso era violentísimo, casi brutal. El sentido de una implacable lucha entre el bien y el mal, entre dios y Satanás se reflejaba en el contraste entre la fuerte sensualidad y el misticismo flamencos (...) ¹²

Incluso, siguiendo el hilo de este texto, puede no parezcan necesariamente representantes de una nueva visión de lo corporal. Sin embargo, son precisamente eso: corporalidades más naturalistas, que no obstante están aún ligadas a la figura de la alegoría aleccionadora y moralista. Lo revolucionario de su pintura en tanto a la corporal, es que esas figuras alegóricas, al enriquecerse tanto en expresión, forma y fidelidad naturalista, se convierten en una evidencia de que la reflexión sobre el cuerpo se estaba profundizando. Podemos apreciar al cuerpo humano de diferentes colores, en actos explícitos que son en sí una autorreferencia a la corporalidad al menos en un sentido biológico: el acto sexual, el acto de comer, de defecar, de jugar, etc.

12. Franco Russoli, *Los grandes maestros de la pintura universal; Van der Weyden- Bellini -Mantegna- Bosch-Da Vinci*, (México; Fabri editori 1980), p 100.

Figura 8



Nota: Tríptico del Jardín de las delicias. El Bosco

También es importante mencionar la amplia y directa desnudez de los personajes femeninos, siendo, para esa época, una temática altamente censurada, como ya pudimos constatar en el caso de la pintura de Van Eyck. El Bosco lleva esa transgresión un paso más allá, no sólo presentando múltiples desnudos, sino, en algunos casos, mostrándolos en posiciones sexuales explícitas. Estos cuerpos del panel central, llamado por los historiadores "El falso paraíso", eventualmente recibirían su castigo en el panel derecho, reivindicando así que esas actitudes lujuriosas, vinculadas al disfrute y, por tanto, al conocimiento del cuerpo, eran, en el mejor de los casos, condenables.

Figura 9



Nota. Detalle Jardín de las Delicias

(...) Estas restricciones a la representación de la figura femenina desnuda eran una herencia todavía del legado moral medieval, que relegó la visión del cuerpo desnudo a un símbolo del pecado y el alejamiento de Dios. Una doctrina reflejada magistralmente por El Bosco en el tríptico El Jardín de las Delicias. Sobre estas líneas, un fragmento en el que aparecen diversos pecadores condenados al infierno, completamente desnudos, es decir desprotegidos, ante la ira de Dios por sus actos execrables en vida. (...) (Sala 2023) ¹³

13. Álex, Sala, (09 de noviembre de 2023). "La venus del espejo, la pintura más escandalosa de Velázquez." (web), https://historia.nationalgeographic.com.es/a/venus-espejo-pintura-mas-escandalosa-velazquez_20456 (Consultada el 22 de enero de 2024).

Figura 10

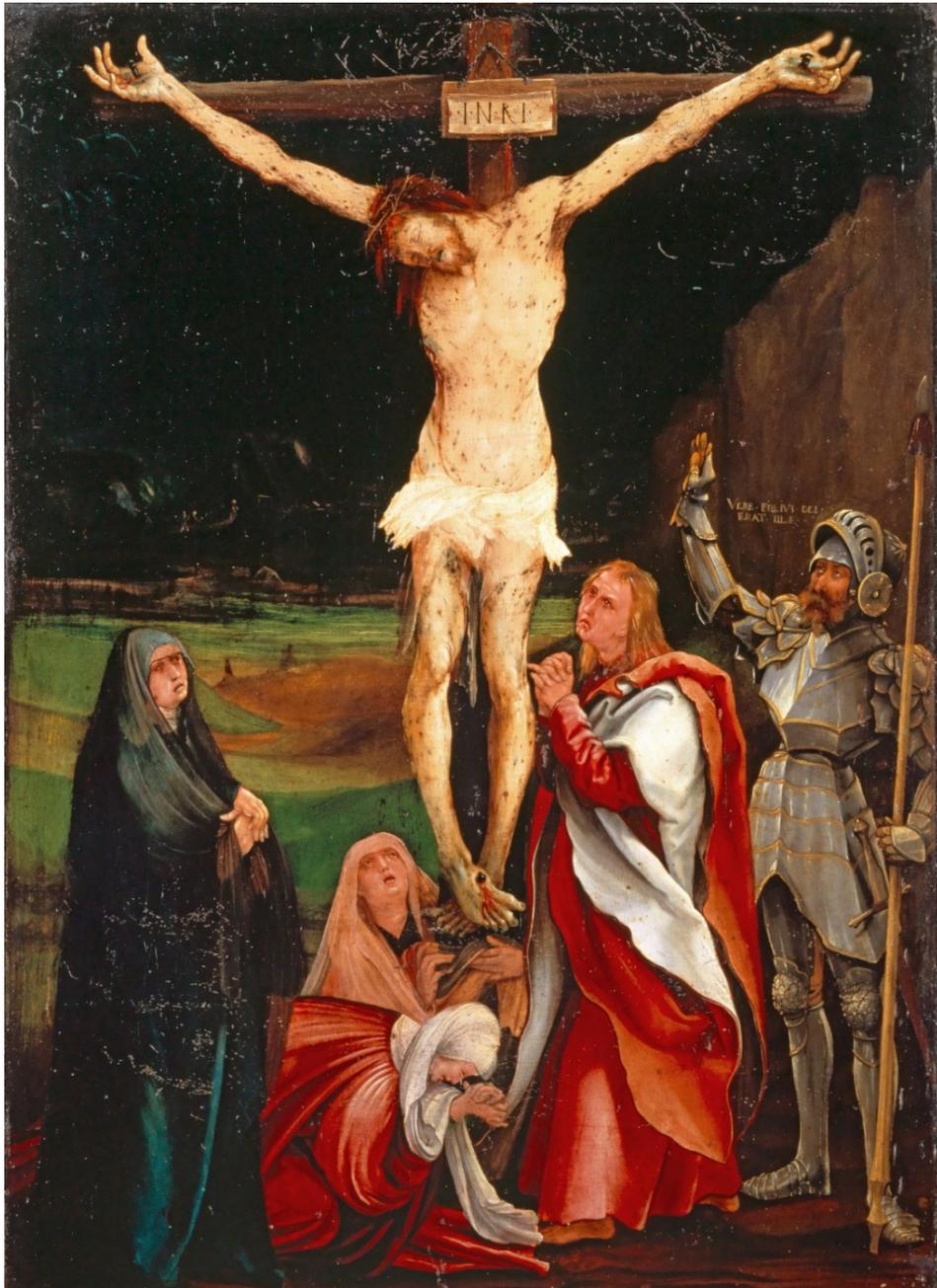


Nota: Cristo Muerto. Andrea Mantegna.

En esta obra de Mantegna podemos ver como poco a poco un nuevo naturalismo fue introduciéndose en la pintura a través de la perspectiva. La imagen comienza a perder sus cualidades alegóricas y simbólicas para poder presentar al cuerpo de una forma más tangible. Podemos ver los huecos que han dejado en la carne los clavos; el llanto lleno de dolor y de tristeza de los personajes de la izquierda. Es Cristo, por su puesto, pero también podría ser la representación del dolor de una familia al perder un ser querido. Esta cercanía, esta humanización del personaje es, sin lugar a duda, revolucionaria. Hay que recordar que en la Edad Media sucedía todo lo contrario:

(...) Todo realismo en sentido medieval es en último término antropomorfismo. Cuando quiere hacerse visible el pensamiento que ha reconocido a la idea de un ser independiente, no puede conseguirlo más que por medio de una personificación. Éste es el punto en que tiene lugar el tránsito del simbolismo y el realismo a la alegoría. (...) ¹⁴

Figura 11



Nota: La Crucifixion de Cristo. Matthias Grünewald.

14. Johan, Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, (España, Madrid: Alianza editorial, 1978), 291.

Otra pintura con Cristo como protagonista, que puede aportar a nuestra reflexión sobre la transformación en la representación del cuerpo humano, en este caso del pintor Matthias Grünewald, es *La Crucifixión de Cristo*.

En esta obra Grünewald presenta el cuerpo de Cristo con una extrema crudeza. Un cuerpo que parece seguir sufriendo incluso después de la muerte; con yagas que parecen agujeros por toda su piel, con colores que ya sugieren la descomposición en las manos; todo sumado al extremo dolor en las expresiones de los dolientes.

(...) *La Crucifixión* de Basilea muestra una profunda experiencia de la miseria humana; en este cuadro la Pasión de Cristo está representada con despiadada crudeza, la figura deforme y cubierta de llagas es, contra el cielo oscuro, como un monumento a la caducidad terrena. (...) ¹⁵

Grünewald nos demuestra con esta pintura que la concepción de la corporalidad estaba cambiando; una cosa es representar a Cristo en la cruz, y otra muy diferente es, mediante la reinterpretación de su humanidad, exponerlo a un naturalismo de la muerte como si éste fuera cualquier otro cuerpo. Es como si en esta nueva época en la que el centro del universo comienza a ser el hombre, la única opción que tienen las figuras antiguas de permanecer es asemejarse cada vez más a él. La frase *Hecho a imagen y semejanza* toma un nuevo sentido. La miseria humana debe ser también la miseria de Cristo.

El nuevo interés por representar con gran fidelidad las expresiones humanas puede ser entendido, por un lado, por la liberación de contenidos literarios eclesiásticos (donde la crudeza biológica del cuerpo, su dolor y su placer, ya estaban presentes) a la literatura popular, y por otro lado debido a la necesidad de entender el mundo y la vida humana mediante otros ojos, los de la razón, el humanismo y la ciencia.

Una forma de tratar de entender el sufrimiento es observar sus expresiones, sus características físicas y su naturaleza mental/espiritual.

La parte material del cuerpo comienza a reconciliarse con su parte más etérea: el sufrimiento se da, tanto en la carne, como en el espíritu.

15. Franco Russoli, *Los grandes maestros de la pintura universal, Durero – Miguel Ángel – Grünewald – Rafael - Tiziano* (México; Fabri editori 1980), p. 68

Figura 12



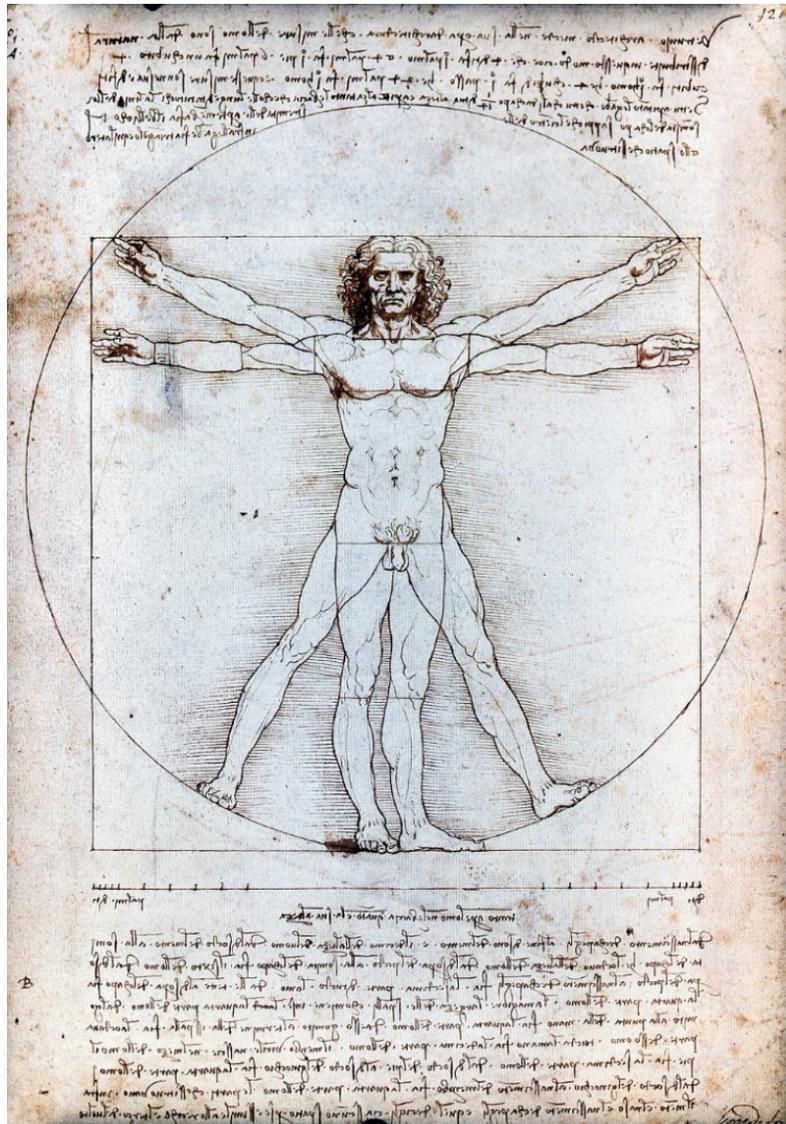
Nota: Cabeza de niño llorando. Matthias Grünewald.

Como podemos apreciar, el Renacimiento fue un período poblado de artistas notables, entre ellos están muchos de los grandes nombres de la historia. Dado que el objetivo de esta investigación es una reflexión en torno a la corporalidad en la pintura, centrada

principalmente en la relación de las obras (y no tanto de los artistas) con sus contextos históricos, y por ende con las ideas predominantes sobre el cuerpo humano de sus épocas, me he visto forzado a seleccionar los que personalmente considero que tuvieron un mayor impacto con relación a la temática tratada.

A continuación, reflexionaré en torno de algunas obras de Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel y Rafael. Sus nombres son sinónimos del Renacimiento, y también son un referente importante sobre los cambios en la manera como se concebía al cuerpo humano, y por consiguiente, en la forma como éste se pintaba.

Figura 13



Nota: El hombre de Vitruvio. Leonardo Da Vinci.

El hombre de Vitruvio es posiblemente el dibujo más famoso de Leonardo Da Vinci. Es también un dibujo que puede informarnos sobre las ideas de Leonardo, así como la de toda su generación.

(...) Para finales del siglo XV no es el único dibujo del hombre dentro de un círculo o un cuadrado (...) pero sí el que mejor interpreta (...) un pasaje del Tratado de arquitectura, el más antiguo que nos llega de tiempos romanos y cuyo autor es el arquitecto Vitruvio". (...) El concepto del hombre como expresión perfecta derivada del manejo adecuado de la simetría y la proporción tampoco era nueva en tiempos de Leonardo. Ya Protágoras había expresado que "el hombre es la medida de todas las cosas". (...) Preocupado por cuáles serían esas grandes dimensiones del ser humano, durante más de 15 años Da Vinci observó y midió diferentes partes del cuerpo de distintas personas y dibujó bocetos cuyo clímax es *El hombre de Vitruvio*. (...) En el emblemático dibujo, la figura humana no tiene exactamente las mismas medidas que apunta Vitruvio en su Tratado de arquitectura. El tamaño de la cabeza, por ejemplo, en vez de que sea un sexto, Da Vinci lo pone como un séptimo de la altura del hombre. Guzmán (2019).¹⁶

El renacer de las ideas del pasado están presentes en la obra de Leonardo, pero no es solamente un regresar, sino un aporte enorme el que sucede en este período: El estudio meticuloso del cuerpo humano, anatómicamente hablando, mediante el análisis de la razón, sumado a los avances tecnológicos, a los cambios económicos que permitían que los artistas dedicaran su vida a la investigación y al perfeccionamiento de su técnica, junto con la riqueza cultural y los nuevos sentimientos humanistas que daban al hombre camino libre para explorar y descubrir, fueron el contexto idóneo para que la forma de ver el cuerpo humano cambiara radicalmente.

El estudio de la naturaleza se hizo más riguroso, pero también más profundo. Un ejemplo claro de esto son los avances de la perspectiva (avance en tanto a sus contribuciones para acercar la imagen pictórica a la que posteriormente sería la imagen fotográfica), la cual no es posible extraer directamente de la naturaleza sin un proceso previo de pensamiento y razón que ayuden a entenderla. Los avances en la geometría y en la óptica también jugaron un papel fundamental.

16. Fernando Guzmán, *El hombre de Vitruvio*, el dibujo más conocido, Gaceta UNAM, mayo 27, 2019. Tomado de <https://www.gaceta.unam.mx/el-hombre-de-vitruvio-el-dibujo-mas-conocido-en-el-mundo/> el día 14 de marzo de 2024.

Leonardo no se contentó con usar las viejas medidas de la antigüedad, mediante la meticulosa observación y un proceso que podríamos describir como científico en términos actuales, llegó a sus propias conclusiones.

El hombre de Vitruvio es la evidencia de la influencia del pasado y al mismo tiempo de su superación en busca de nuevos rumbos. No es simplemente un dibujo de las correctas proporciones del cuerpo humano, sino una evidencia de que el cuerpo humano es precisamente, el elemento a partir del cual se construyen todas esas proporciones o patrones que encontramos en la naturaleza.

Figura 14



Nota: Cabeza grotesca de anciana. Leonardo da Vinci.

Este otro dibujo de Leonardo nos permite ver, en su caso particular, un interés por lo extraño, por lo poco convencional. Contrastándolo con el Hombre de Vitruvio, acá las proporciones pasan a un segundo plano para hacer énfasis en la diferencia, en la expresión, en la unicidad de cada cuerpo. Al mismo tiempo que estudiaba el cuerpo de una forma armoniosa y simétrica, develando sus patrones, era consciente de que cada cuerpo es único.

Estos dibujos (Leonardo realizó varios dibujos de este tipo) parecen sugerir una búsqueda por el entendimiento de la fealdad, y quizás también de ciertas características peculiares del ser humano; al ver a los personajes no puedo evitar sentir que las líneas me sugieren algo de su personalidad.

Es muy probable que estos dibujos influyeran en la obra de Charles Le-Brun, así como en las pseudociencias de la Fisiognomía y de la Frenología, que se desarrollaron posteriormente y que plantean la relación entre los rasgos físicos del cuerpo, la personalidad, y la inteligencia; es decir, plantean que hay una relación entre lo matérico y lo espiritual/mental, lo cual es muy interesante ya que se empiezan a pensar los efectos que estas dos realidades del ser humano tienen una sobre la otra.

Figura 15



Nota: de La relación entre la fisonomía humana y la de la creación bruta. Charles Le Brun.

Al igual que Leonardo, Miguel Ángel también tuvo intenciones de escribir un tratado que condensara todos los conocimientos que había obtenido y desarrollado sobre el cuerpo humano. “(...) Pero el origen estaba en él, por algo pensaba escribir un tratado sobre “todas las maneras de los movimientos humanos y apariencias y huesos, con una ingeniosa teoría” (...).”¹⁷ Su obra cumbre, los frescos de la Capilla Sixtina, es un despliegue de maestría y una oda al cuerpo. Si bien Miguel Ángel se consideraba a sí mismo como escultor, su obra pictórica está entre las más admiradas e influyentes de la historia. Justamente por su formación como escultor es que las proporciones de sus cuerpos no coinciden exactamente (gigantismo) con las de, por ejemplo, Leonardo o Rafael. La razón se encontraba en que Miguel Ángel tomaba en cuenta la posición del espectador en el momento de ver la obra, por lo que, a en busca de crear un “relieve” en la pintura, modificaba las proporciones de las partes.

(...) Cuando todavía adolescente Miguel Ángel empieza a crear, la Florencia de Lorenzo el Magnífico es el centro de la vida cultural: se descubre lo antiguo, que se estudia y se imita, o mejor dicho se “recrea”. Marsilio Ficino y Pico della Mirandola traducen a Platón y a Plotino, sentando las bases del neoplatonismo, que se puede resumir en la búsqueda de la sabiduría, de aquello que es inmutable y permanente bajo la apariencia del mundo. Miguel Ángel encuentra ahí uno de los fundamentos de su arte: el predominio de la idea sobre los datos visibles y el significado espiritual y metafísico de la labor del artista. Esto es lo que quería decir cuando aseguraba que el trabajo del escultor consistía en “levantar” y que su pintura estaba hecha “con el cerebro y no con las manos”. (...) ¹⁸

La obra de Miguel Ángel es una evidencia de la conciencia sobre el cuerpo humano, tanto en un sentido anatómico de su construcción (pintor), como en un sentido fisiológico de la visión (espectador).

Una pintura hecha con el cerebro y no con las manos nos sigue hablando sobre una separación, pero una separación que es consciente de la importancia de las dos, al menos desde el punto de vista del creador. Miguel Ángel era un gran conocedor de la

17. Franco Russoli, *Los grandes maestros de la pintura universal; Durero – Miguel Ángel – Grünewald – Rafael - Tiziano*. (México; Fabri editori 1980), p. 45

18. Juan Manuel Prado, *Entender la pintura, Miguel Ángel*. (Italia: Milán, Orbis-Fabri. 1989) p. 30-31.

anatomía y las proporciones, como ya se ha mencionado anteriormente, pero este conocimiento estaba supeditado por sus intenciones pictóricas.

La Capilla Sixtina puede ser vista como una oda a la corporalidad humana si apreciamos la versatilidad en la que son expuestos los cuerpos presentes, el conocimiento anatómico requerido, el estudio de las expresiones, la cantidad y la dimensión de los personajes, etc. Hoy en día, puede que esto no nos parezca del todo evidente, pero hay que recordar que originalmente, al menos en la sección dedicada a la representación del juicio final, los cuerpos pintados se encontraban completamente desnudos. Estos fueron posteriormente cubiertos por un discípulo de Miguel Ángel, el pintor Daniele da Volterra, a pedido de la iglesia católica, la cual consideraba inmoral exponer las partes íntimas de figuras como Cristo y la Virgen María.

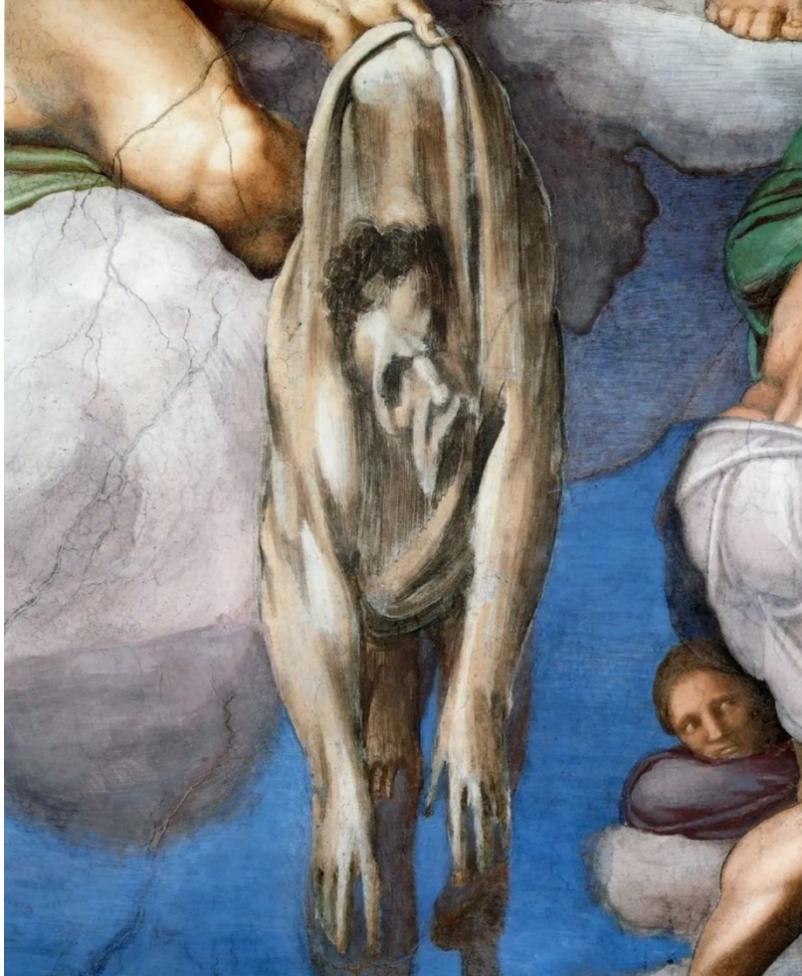
Figura 16



Nota: Detalle Capilla Sixtina; Miguel Ángel.

(...) Uno se pregunta entonces cuáles son los elementos, que proporcionan al *Cristo* este aspecto que a la vez es tan humano y tan divino, tan poderoso y tan terrible. Cuando los artistas desean expresar el contraste entre el bien y el mal, lo divino y lo demoníaco, en general exaltan las características respectivas de los dos términos opuestos; y puesto que el hombre es el reflejo de la figura divina, parece lógico que en la representación del poder divino frente a las fuerzas del demonio, la forma humana, la anatomía y la belleza del cuerpo se exalten en su aspecto exterior, en sus gestos y en sus expresiones. (...) ¹⁹

Figura 17



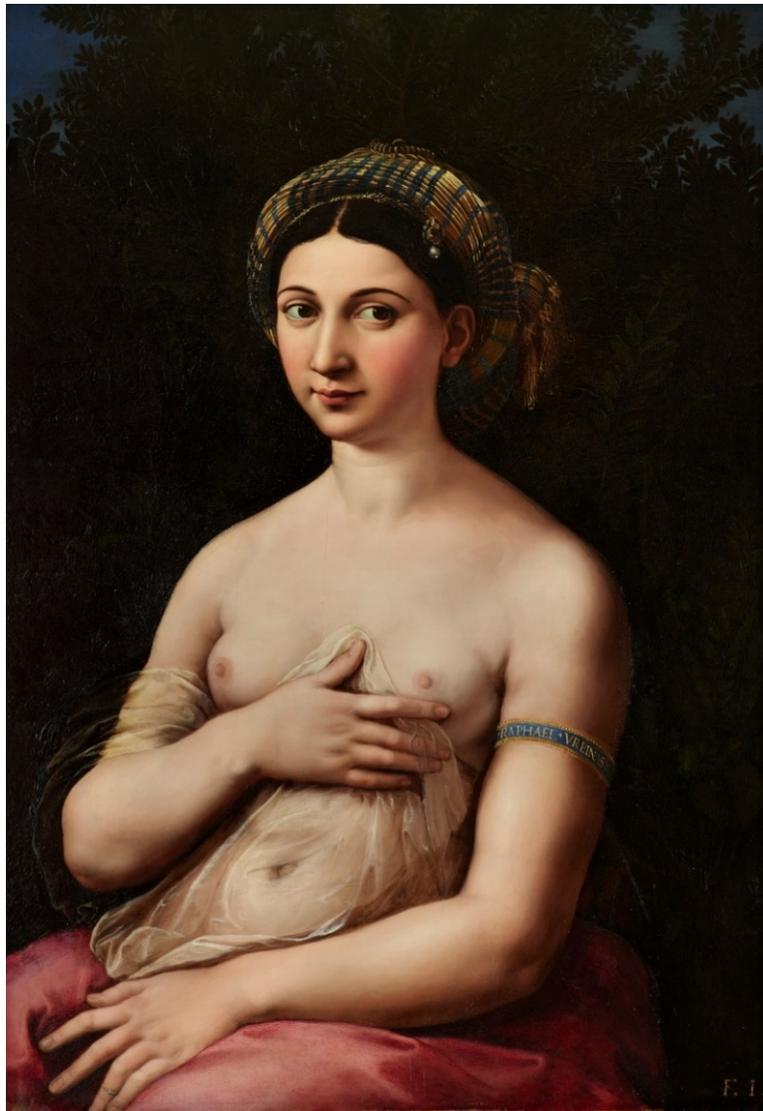
Nota: Detalle de la *Capilla Sixtina*, Juicio Final, supuesto autorretrato de Miguel Ángel.

Miguel Ángel también logra incorporar la representación de su propio cuerpo con un autorretrato, como un legado de su existencia y de su paso por esta vida, que quedará presente en su obra cumbre.

19. Juan Manuel Prado, *Entender la pintura, Miguel Ángel*. (Italia: Milán, Orbis-Fabri. 1989). p. 18.

Otro digno representante del pensamiento y las influencias predominantes en el Renacimiento es Rafael. Su obra pictórica, así como sus ocupaciones en vida, dan cuenta de esto. “Los estudios arqueológicos adquieren una primordial importancia para Rafael. En 1517 es nombrado comisario de antigüedades: a esta época corresponde el grandioso propósito, acariciado por los humanistas, de trazar el plano de la antigua Roma.”²⁰ Nuevamente el amor por las obras y los maestros del pasado se hace presente. Rafael, menor que Leonardo y que Miguel Ángel, aprende de éstos, y nos permite también observar hasta qué punto estaban cambiando las ideas sobre el cuerpo y la pintura.

Figura 18



Nota: *La Fornarina*. Rafael Sanzio

20. Anessa, Noguera, Rizzoli, “*Rafael*”, *Maestros de la pintura* no 36, 1973, p 4.

La Fornarina no es otra que la compañera sentimental de Rafael, llamada Margarita. Ella posó para el maestro renacentista en más de una ocasión, y su rostro se ha identificado en al menos cuatro pinturas.

En su brazo puede verse una cinta con el nombre de Rafael. La composición sugerente, el fondo casi en su totalidad homogéneo y la relación de cercanía entre retratada y pintor, todos estos elementos aportan a la obra una sensación de vitalidad difícil de describir. Rafael, al igual que Miguel Ángel, introduce elementos de su propia vida en sus obras. La belleza deja de tener un rostro idealizado para pasar a ser representada por un rostro real, el rostro de la amada del pintor.

“(…) La mujer que inspiró los bellos rostros femeninos del período romano era la Fornarina, una muchacha de pueblo que vivía en el barrio de Trastévere (…) se llamaba Margarita. Rafael la sorprendió cuando se lavaba los pies en el río y, como “él era muy sensible a las cosas bellas, viéndola bellísima, se enamoró de ella en el mismo instante (…) desde la sombra, la Fornarina acompañó toda la obra de Rafael; no se apartó de su lecho durante la última enfermedad (…)”.²¹

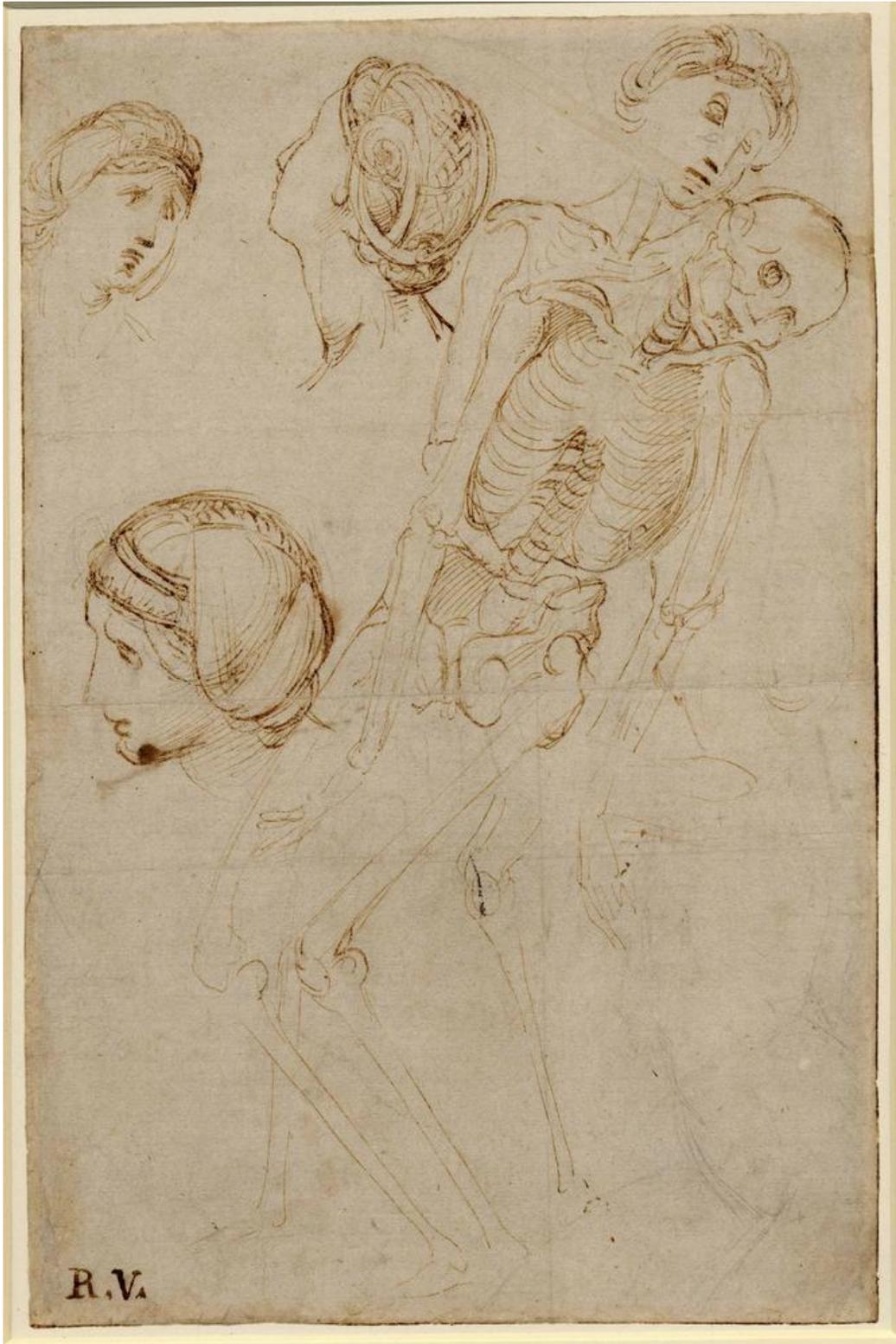
Al igual que Leonardo y Miguel Ángel, Rafael fue un maestro en anatomía. Su capacidad para representar al cuerpo humano en movimiento es de una destreza no antes vista. Sus estudios preparatorios para las pinturas nos permiten ver la forma como concebía la creación, y hasta que punto estaban imbuidas de las nuevas ideas.

“(…) Estos dibujos para el cuadro de *La Deposición*, que figuran entre los esbozos más importantes de Rafael, permiten observar de cerca su técnica, sus cuidados y su diligencia. Nada se deja al azar, a la inspiración o a la improvisación; todo está estudiado profundamente. (…) Lo mismo que Leonardo, Rafael partía directamente del esqueleto, antes de cubrir la figura con carne y las ropas. (…)”²²

21. Arnaldo Mondadori y Luis Novaro, *Los grandes de todos los tiempos, Rafael*; Volumen XI; (México; Editora cultural y educativa, 1967). p.60

22. *Ibid* p.28

Figura 19



Nota: Este dibujo de Rafael permite observar la importancia del estudio del cuerpo humano en su proceso de creación.

1.3 LA REALIDAD DEL ARTISTA

Figura 20



Nota: David con la cabeza de Goliat. Caravaggio.

Cada ser humano concibe la realidad a partir de su cuerpo. Los pintores no son la excepción. La realidad del artista es, entonces, una visión única que, en el caso de un pintor como Caravaggio, estaba ligada fuertemente a su historia de vida.

Durante la producción de esta pintura Caravaggio era buscado por asesinato, su castigo era la decapitación. Esto convierte a la pintura en una súplica por misericordia, al mismo tiempo que en una representación pictórica del futuro que amenazaba al pintor.

La conciencia de la noción de la corporalidad, de la subjetividad, se hace presente en la inmersión de la imagen del cuerpo propio (autorretrato) en la obra.

Adicionalmente, La corporalidad en esta pieza está presente no sólo en la fuerza de la verosimilitud de la obra, en tanto anatomía y realismo, sino también en el contexto de la pieza. En la actuación es común que los actores se piensen como el representado, es decir, que acepten sentir y pensar en una corporalidad distinta a la propia, todo con el fin de representar un personaje.²³

Considero que, además de ser una estrategia de gran interés en la pintura y el dibujo, fue probablemente lo que sintió Caravaggio mientras pintaba esta obra. Posiblemente por esto la expresión de David, el verdugo, es una de dolor y sufrimiento: era el mismo Caravaggio que se veía con piedad y misericordia a través de los ojos de este personaje, mientras simultáneamente representaba el dolor de enfrentar la muerte, de perder la vida, en el rostro deshecho de Goliat. Esta es la razón de que se considere que, si bien la pintura era un encargo, también es de alguna forma una súplica de piedad y misericordia frente a su situación.²⁴

23. *Acción Escénica*, "6 técnicas actorales que debes conocer", 25 oct 2022. Consultado en <https://www.accionescenica.com/post/6-tecnicas-actorales> el día 19 de marzo de 2024.

24. The Canvas (Canal de Youtube). 14 de Agosto de 2024. "Why did Caravaggio Behead Himself in This Painting?"; <https://www.youtube.com/watch?v=xDXx3aNK4TA>

Figura 21



Nota: Detalle *David con cabeza de Goliat*. presunto autorretrato de Caravaggio con una herida en la frente.

Tal como lo constata el siguiente pasaje, en el que, en busca de la gracia del tribunal papal, busca el apoyo de sus protectores romanos, Del Monte, los Colonna, el cardenal Scipione Borghese.

“Al cardenal Borghese le envió desde Nápoles el *David con la cabeza de Goliat*; en la cabeza cortada del gigante se retrató a sí mismo, con la marca de herida sobre la frente que le había causado algún agresor desconocido.”²⁵

La conciencia de la noción de la corporalidad, de la subjetividad, se hace presente en la inmersión de la imagen del cuerpo propio (autorretrato) en la obra.

25. Juan Manuel Prado, *Entender la pintura, Caravaggio*. (Italia: Milán, Orbis-Fabri. 1989). p. 3.

Figura 22



Nota: Crucifixión de San Pedro. Caravaggio

(...) Otra vez, los elementos esenciales del cuadro de Caravaggio no son la atmósfera ni el enfoque del color, ni tampoco las líneas del dibujo o la suavidad del claroscuro: prevalece de modo evidente la presencia de los cuerpos, cortados por la perspectiva, y la realidad de los objetos (...) ²⁶

Figura 23



Nota: La muerte de la virgen. Caravaggio

Figura 24



Nota: Detalle de La muerte de la virgen. Caravaggio. Es posible apreciar el vientre hinchado de la virgen.

Nuevamente Caravaggio nos hace visibles los cambios alrededor de la concepción del cuerpo. La forma como nos muestra el cuerpo de la virgen, la madre de Dios, sufriendo el proceso de descomposición, evidente por la hinchazón de su vientre, nos deja ver una

transformación en la forma como se pensaba a estos personajes; Caravaggio humaniza a la virgen, nos recuerda su cualidad corporal, relativa a la carne, con sus respectivas implicaciones. La hinchazón también nos sugiere la evidencia de la creciente influencia de la razón y de la ciencia en la pintura: la observación, el análisis y la transformación del cuerpo humano.

(...) Su pintura parece irreverente, pero es profundamente religiosa: lo divino se encuentra en las personas y cosas más humildes, la poesía es la expresión de la vida interior (...) Por ello, los personajes que en sus cuadros rezan a la virgen o a los santos son gente común, más bien humilde, doliente. ¿Por qué escandalizarse si la Virgen es una mujer que, llegado el momento del fin, tiene todas las características trágicas y dolorosas, de la muerte? Una vez más ante la representación de la Virgen como una “mujer muerta hinchada”, imagen de una ahogada tomada de la realidad, el clero, esta vez de Santa Maria della Scala, rechazó el cuadro de Caravaggio. (...) ²⁷

Esta humanización de personajes divinos seguirá avanzando. Mi interpretación personal es que se trata de una materialización del mundo de las ideas. La desidealización de los cuerpos de los dioses y personajes, que, en esencia, servían para representar la perfección, la sabiduría, el amor y el poder. El hombre como centro del universo, como lugar donde se conciben estas ideas, donde residen esos sentimientos y capacidades para experimentar la vida. El cuerpo humano como ese espacio donde conviven lo que antes era relegado únicamente a los cielos, junto con lo que antes estaba confinado a los infiernos.

Podemos encontrar ejemplos similares en Tiziano, con un cupido orinando; en Velázquez, al representar a Marte como hombre viejo descansando, en Rubens, con sus Gracias con cuerpos realistas, que no esconden su celulitis, ni sus medidas imperfectas, y por su puesto en Goya, con su Saturno, que va un paso más allá y más que humanizar a un dios lo bestializa (monstrifica, sobre el cual hablaré en el capítulo tres). Esta humanización de los cuerpos divinos también sucede en el sentido contrario, es decir, el cuerpo humano se diviniza. Tal es el caso del famoso autorretrato de Alberto Durero, en el que hay presentes notables similitudes compositivas e icónicas con retratos de Jesucristo.

27. Juan Manuel Prado, *Entender la pintura, Caravaggio*. (Italia: Milán, Orbis-Fabri. 1989). p. 26.

Figura 25



Nota: La bacanal de los Andrios. Tiziano.

Figura 26

Nota: Detalle, Niño orinando. *La bacanal de los Andrios*. Tiziano.

(...) El *Ofrecimiento a Venus* (Madrid, Museo del Prado) es la primera de tres telas que pintó Tiziano, entre 1518 y 1519, para el estudio de Alfonso I en el Castillo de Ferrara. En la *Bacanal* (también en el Museo del Prado) la inspiración pagana de Tiziano llega a su máxima expresión: tiene el mismo vigor cromático que el *Ofrecimiento a Venus*, pero una variedad nueva en los tipos de esa humanidad presa de la embriaguez. (...) ²⁸

Lo biológico, inherente al cuerpo, se hace presente en un cupido, aunque aún con recato y decoro, en el acto de orinar.

(...) Un capítulo importante de la actividad pictórica de Tiziano del tercer decenio lo constituyen los retratos. Él profundiza sus búsquedas anteriores, no solo apuntando hacia la puesta a punto de la expresión psicológica del personaje retratado, sino instituyendo una nueva relación entre figura y espacio, de manera tal que se evoca al personaje en una dimensión profundamente existencial. (...) ²⁹

28. Franco Russoli, *Los grandes maestros de la pintura universal; Durero – Miguel Ángel – Grünewald – Rafael - Tiziano*. (México; Fabri editori 1980), p. 136

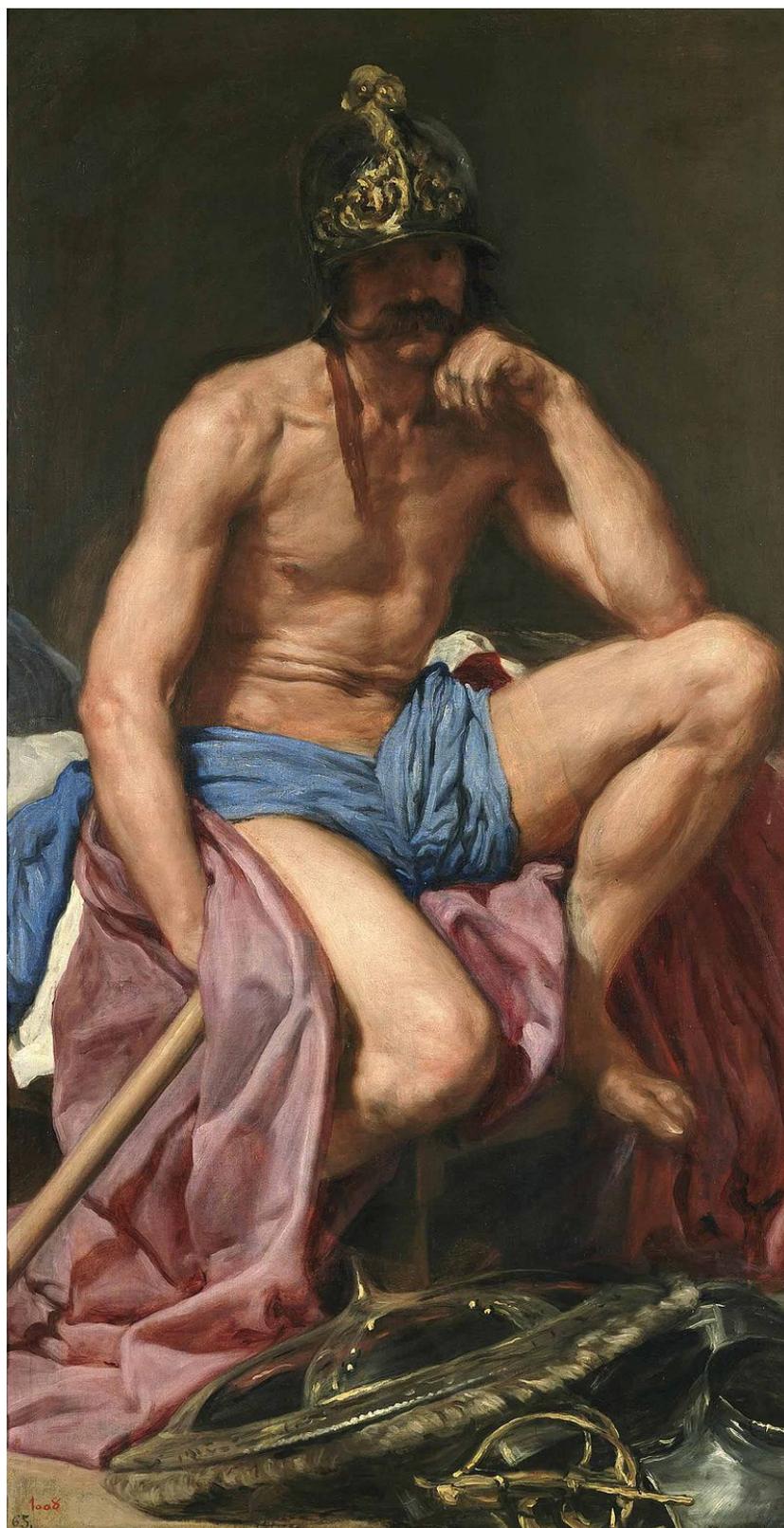
29. Ibid. p. 139.

Figura 27



Nota: Las tres Gracias. Rubens. La belleza sin filtros, sin ocultar.

Figura 28



Nota: Marte. Diego Velázquez.

Figura 29



Nota: Autorretrato. Alberto Durero.

Podemos encontrar un caso similar a *David con la cabeza de Goliat* de Caravaggio en la obra, *Judit decapitando a Holofernes* de la pintora Artemisia Gentileschi.

(...) Lo curioso es que Artemisia Gentileschi se retrató a ella misma como Judit, la protagonista del cuadro y dibujó también el rostro de otro hombre en la figura de Holofernes. ¿Quién es? Se trata de un amigo de su padre, el también pintor y maestro de Artemisia, Agosto Tassi. Justo un año antes de pintar este cuadro, Tassi había abusado de ella. Fue entonces cuando él le prometió que se casarían, la única salida para la artista por aquel entonces. Lo que no le contó es que él ya estaba casado. (...)

30

Figura 30



Nota: *Judit decapitando a Holofernes*. Artemisia Gentileschi.

30. Corporación de Radio y Televisión Española, Sociedad Anónima (RTVE), 20 de enero de 2022. "Artemisia Gentileschi: la pintora que usó su pincel para vengarse con este cuadro." Tomado de <https://www.rtve.es/television/20220120/artemisia-gentileschi-venganza-cuadro-judit-decapitando-holofernes-violacion-agostino-tassi/2262600.shtml> el día 24 de mayo de 2024.

Para cerrar este capítulo comentaré tres pinturas de Rembrandt que me permiten condensar el análisis que he desarrollado en esta sección.

La primera de estas es la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, del año 1632. Esta obra nos recuerda temáticamente el interés por el estudio desarrollado e impulsado por el Humanismo. Rembrandt, nos presenta una escena donde se estudia un cadáver humano. El encargo, realizado por los mismos protagonistas de la pintura, es una reafirmación de que ha habido un cambio en la forma como se concibe al cuerpo humano: incluso este es objeto de análisis, de entendimiento; al contrario de lo que la religión y las ideas platónicas nos sugerían, aún no sabemos casi nada de esta parte fundamental del ser humano. ³¹

Figura 31



Nota: Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. Rembrandt.

31. Miguel Calvo Santos, "Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp, 11 de junio 2018" *Historia - arte*. Tomado de <https://historia-arte.com/obras/leccion-de-anatomia-del-dr-nicolaes-tulp> el día 22 de marzo de 2024.

La Segunda pintura es *Buey Desollado*, de 1955. Un Rembrandt ya más maduro nos presenta el cadáver de un Buey. No es una escena rara en la época de Rembrandt, pero ningún pintor había pintado algo así hasta ese momento. Esta obra nos deja ver la gran libertad de trabajo que Rembrandt ya había adquirido para esta época. Libertad que en épocas anteriores se reservaba casi exclusivamente a la forma cómo se representaban los encargos, y siendo muy escasas las pinturas en las que el artista “decidía que es lo que quería pintar”.

Muchas son las interpretaciones de *Buey desollado*, así como muchas las reinterpretaciones por otros pintores, como Soutine, Chagal y Bacon. No es el objetivo de esta investigación debatir sobre la “verdadera” interpretación de esta pintura. Bien podría ser una interpretación de un personaje religioso, como plantea Van Gogh ³², o una especie de crucifixión o remembranza de la muerte, como plantea el historiador de arte Kenneth Craig ³³; o incluso un mensaje a los artistas, sobre la disciplina y dedicación que implica el trabajo pictórico. Ninguna de estas interpretaciones nos aleja ni nos acerca a nuestro objetivo, razón por la cual me concentraré en lo que la pintura nos otorga: El cadáver de un Buey colgando mientras un rayo de luz lo ilumina, una mujer al fondo los observa con recato. No me parece descabellado conjeturar que hay aquí un énfasis en la carne, temática y técnicamente. El cadáver no se exagera ni se maquilla, se presenta como una condición, como una verdad de la existencia animal; su gloria, si es que está presente, se muestra precisamente en esa reflexión sobre todos los seres mortales: es como si quisiera decir:” somos esto, pasajeros, perecederos... y sin embargo...”

32. Jared Baxter, “Vincent Van Gogh’s symbolist interpretation of Rembrandt’s “Slaughtered ox”. *think* (online magazine), febrero 4 de 2016. Tomado de <https://think.iafor.org/van-gogh-rembrandt-slaughtered-ox/> el día 26 de marzo de 2024.

33. Ibid.

Figura 32



Nota: Buey desollado. Rembrandt.

La última pintura es un autorretrato, uno de los muchos que Rembrandt realizó a lo largo de su vida. He seleccionado esta obra en particular debido al contexto en el que fue creada. Rembrandt había perdido a su esposa Saskia, en 1642, y derivado de esto se había alejado de la pintura comercial durante dos años, y había detenido sus autorretratos durante otros diez años más. Si contrastamos los autorretratos anteriores de Rembrandt podemos apreciar una alegría y, quizás, una ingenuidad, que ya no están presentes en el *Autorretrato a los 51 años*. Los acontecimientos en su vida personal habían generado un cambio y su pintura lo reflejaba. Su amada esposa había muerto, dejándolo sólo con su hijo recién nacido; su situación económica lo obligó a declararse en bancarrota tan sólo un año antes de la realización de esta pintura.³⁴ La realidad del artista había cambiado. La exactitud anatómica o verosímil de la forma del cuerpo, en este caso del rostro, cede ante la necesidad de plasmar el sentimiento y las experiencias del ser humano. Incluso si nuestros rostros, fisionómicamente hablando, permanecieran exactamente iguales en el transcurso de diez años, nosotros ya no seríamos la misma persona. La imagen, la pintura, al menos la Rembrandt, parece tener esto en cuenta, al concebir al cuerpo físico, como indisociable de esa otra parte anímica, dejando así en evidencia que la forma como se concebían los conceptos de cuerpo y mente continuaba transformándose.

(...) junto a la gran cantidad de retratos ejecutados por encargo figuran los autorretratos, los retratos de parientes y amigos —particularmente numerosos al comienzo de su actividad y en sus últimos años— y los estudios de cabezas. Todos estos trabajos, fruto de una laboriosa búsqueda en el continuo estudio del rostro humano no fueron destinados a la venta. El cuadro, que carecía de la calidad representativa de lo exterior penetraba en cambio profundamente en la íntima realidad del tema: la representación pictórica de un parecido fisionómico superficial cede ante la necesidad de ahondar en el alma del personaje retratado. (...) ³⁵

34. Rosie Lesso, "The Fascinating Evolution of Rembrandt's Self-Portraits." *The Collector*, (12 de agosto de 2021). Tomado de <https://www.thecollector.com/rembrandt-self-portraits> el día 26 de marzo de 2024.

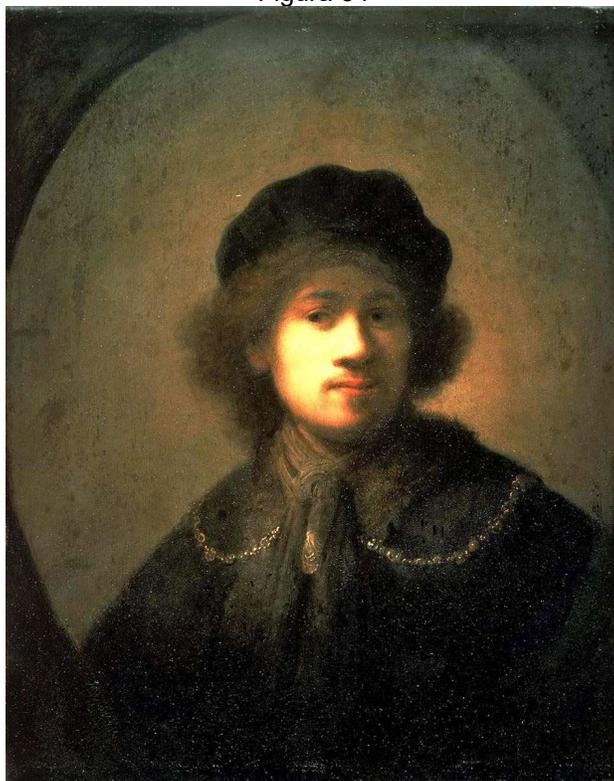
35. Franco Russoli, *Los grandes maestros de la pintura universal; Hals – Bruegel – Rubens – Rembrandt – Vermeer*, (México; Fabri editori 1980), p. 100

Figura 33



Nota: Autorretrato a los 23 años. Rembrandt.

Figura 34



Nota: Retrato del artista joven. Rembrandt.

Figura 35



Nota: Autorretrato a los 51 años. Rembrandt.

CAPÍTULO 2 Cambio en las ideas cuerpo y mente en el Romanticismo y las vanguardias artísticas del siglo XX

Las consecuencias del Humanismo en la percepción del cuerpo pueden extraerse de las siguientes reflexiones:

(...) Es decir, la preocupación de la filosofía tradicional es la verdad objetiva, la exigencia de superar la relatividad y la subjetividad con la que se presenta el ente en dimensión histórica; de allí su preocupación por descubrir sus fundamentos primeros, fuera del tiempo y del espacio. Así, el elemento universal cancela el elemento individual y reduce lo múltiple a lo idéntico. Lo que rechaza el Humanismo es esto exactamente: la preocupación de la metafísica tradicional por lo universal, que es apriorística y, por ende, ahistórica, atemporal. (...) ³⁶

El Humanismo ha logrado situar al cuerpo humano en un contexto específico, en un tiempo, en un lugar, en una condición, que acerca cada vez más profundamente la reflexión sobre la vida y la realidad hacia la percepción humana. El cuerpo, eje fundamental de ésta, se ve reflejado, al menos de una forma indirecta, en las características de los movimientos artísticos más relevantes en el momento de la aparición de la fotografía en 1839: el Romanticismo y el Realismo.

Considero que la exaltación por los sentimientos y la subjetividad propias del Romanticismo son una primera consecuencia directa de la reflexión sobre la realidad, la percepción y el papel del ser humano, que inevitablemente lo hace verse a un espejo, en el cual, verifica que no sabe casi nada sobre sí mismo, sobre su propio cuerpo.

(...) Simultáneamente a la búsqueda espacial, nace una rica tratadística sobre la libertad individual, la unidad cuerpo-alma y los varios aspectos que integran la personalidad del hombre que, descuidada y rechazada en la Edad Media, es ahora recuperada en su totalidad, en su unidad. (...) ³⁷

El elogio romántico de lo subjetivo frente a lo objetivo, de lo particular frente a lo universal, obedece, en mi opinión, a una manera de hacer frente a las dos realidades de lo corporal. El alma-intelecto y el cuerpo físico-instintivo que hemos podido identificar en el capítulo

36. Annunziata Rossi, *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*. (México: 2002, UNAM.) p. 154-155.

37. *Ibid.* p.86.

anterior, y que, al haberse sobrecargado a partir del Renacimiento en la parte racional y objetiva, ahora debe hacer frente a su parte imaginativa y subjetiva, que se encuentra amenazada por los avances tecnológicos, económicos, y en general por las nuevas condiciones de vida. Este rechazo marca la decadencia de la Ilustración y conlleva la desilusión frente al proyecto planteado en ésta, alejándose así la esperanza que recaía en la razón y el progreso.

Por su parte, el Realismo supera la nostalgia romántica de las viejas formas de vida y hace frente a su nueva situación mediante un abandono de cualquier adorno de lo real. Es por esto que antes de iniciar con el análisis del cambio que tuvieron los conceptos del cuerpo y la mente en las vanguardias artísticas del siglo XX, es necesario preparar el terreno hablando brevemente sobre algunas pinturas de Théodore Géricault y de Gustave Courbet, dos pintores que, como exponentes del Romanticismo y del Realismo, nos pueden ayudar a condensar lo que sucedía con la concepción del cuerpo en sus respectivos movimientos, y que sería la base sobre la cual se desarrollaron las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX.

La Balsa de la Medusa de Géricault, es la representación hecha por el pintor de un evento marítimo trágico en el que los participantes tuvieron que recurrir al canibalismo para sobrevivir. Al verla no es descabellado aseverar que más que personajes identificables, frente a lo que nos encontramos es frente a diversas corporalidades en una situación extrema. Exaltada por la exactitud anatómica y realista de los cuerpos, las expresiones de éstos, sus posturas y colores, junto con la monumentalidad de la obra en sí misma, está toda su historia de creación. Géricault trabajó meticulosamente, realizando varias versiones de la pintura, en compañía de uno de los sobrevivientes del naufragio, llegando incluso a realizar versiones a escala real de la balsa en su taller, y a disponer de cadáveres para sus estudios.

Figura 36



Nota: *La Balsa de la Medusa*. Théodore Géricault.

(...) Gracias a la intervención de un amigo médico, Géricault sacó de la morgue algunos miembros cercenados y los llevó a su taller: Piernas, manos, fragmentos de muslos, cabezas decapitadas (...)

Cuentan que esos días su tallerapestaba a muerto. Incluso construyó una réplica real de la balsa y ahí apiñó los cachos de carne. (...) ³⁸

Ese interés por la exactitud de un cuerpo muerto meticulosamente estudiado, que recuerda al *Buey Desollado* de Rembrandt, pero que va un paso más allá en tanto que

38. Calvo, S. 08-07-2015. *Géricault y el gore*. Tomado de <https://historia-arte.com/obras/gericault-y-el-gore> el día 28 de abril, 2024.

se trata del cuerpo humano. Es una consecuencia, en mi opinión, de las ideas de la Ilustración, particularmente de su lema acuñado por Immanuel Kant : “Sapere aude” atreúete a saber / atreúete a ser sabio.³⁹ Si bien el estudio anatómico a partir de cadáveres era una práctica que otros pintores ya habían realizado en el pasado, el caso de Géricault se particulariza en tanto que su interés, desde mi punto de vista, no es un interés por la anatomía únicamente, sino por la temática de la muerte y sus efectos anatómicos concretos, es decir: Géricault no estudia un cadáver para aprender abstractamente sobre los cuerpos humanos, lo hace para estudiar el cadáver en sí, el cuerpo, como si buscara alguna información sobre la muerte en éste.

El cuerpo humano hecho cadáver, como vestigio de la vida, pero al mismo tiempo, como el lugar donde reside la muerte, era una indagación que se suponía impensable bajo las ideas religiosas y filosóficas que predominaban durante el período de la Santa Inquisición española, que había sido previamente abolida por Napoleón y que tenía lugar tan sólo unos años antes de la creación de esta pintura. Los filtros y mediaciones entre la representación de la muerte de un ser humano estaban cambiando.

A continuación, otras dos obras de Géricault en la que estudia cabezas decapitadas por la guillotina.

39. Immanuel Kant, *An Answer to the Question: What is Enlightenment?* (Ted Humphrey. Trad. 1992). Hackett Publishing. 1784. Tomado de https://www.nypl.org/sites/default/files/kant_whatisenlightenment.pdf el día 28 de abril de 2024.

Figura 37

Nota: *La Guillotina*. Géricault.

“¿Como representar con realismo la escena...? Pues pintando muertos de verdad, con la textura y el color putrefacto de sus carnes.”⁴⁰ Se pintaban muertos de verdad, pero ya no como un paso previo para representar la muerte de un personaje mítico o religioso, sino para representar la muerte del hombre común, y lo común, precisamente por su naturaleza, termina hablándonos a todos por igual.

40. Miguel Calvo Santos, “Géricault y el gore”, *Historia-arte*, 8 de julio de 2015. Tomado de <https://historia-arte.com/obras/gericault-y-el-gore> día 28 de abril, 2024.

Figura 38



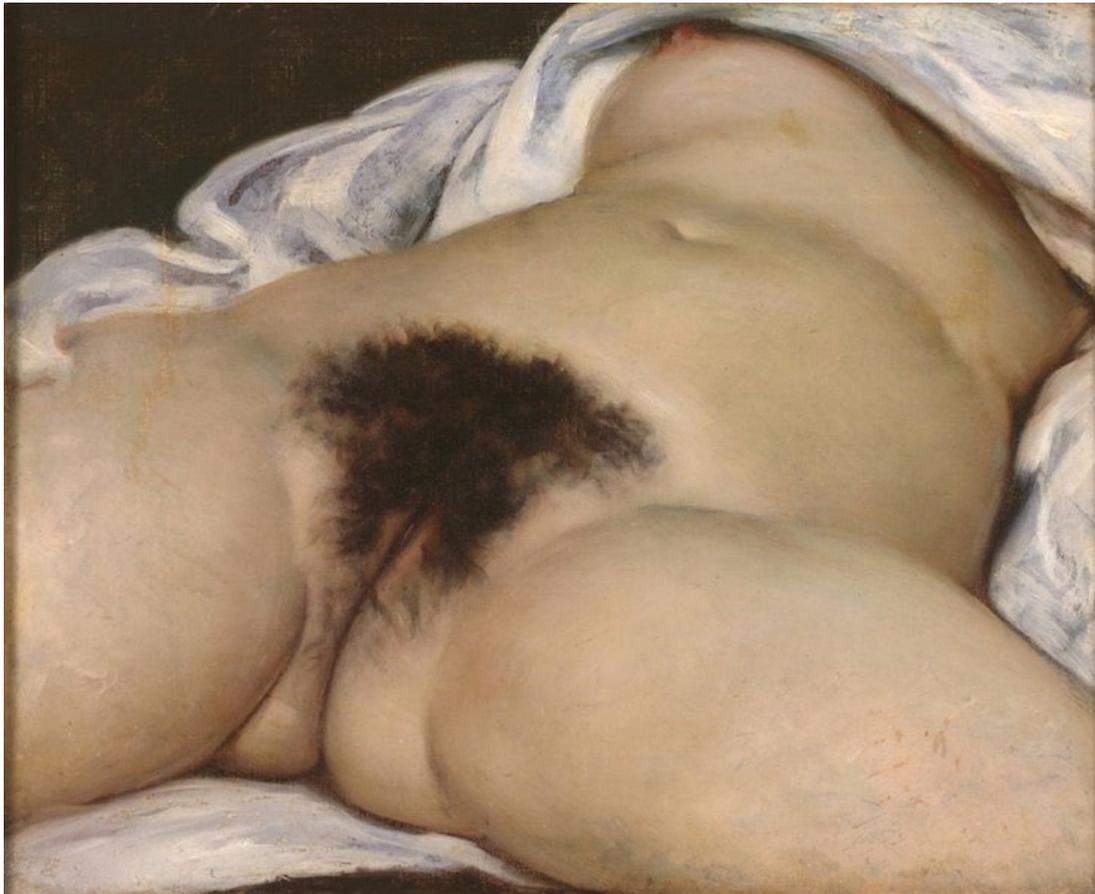
Nota: Cabeza de un hombre guillotinado. Géricault.

Después de Géricault es como si la muerte no fuera más un concepto abstracto en la pintura, sino un personaje en específico. La muerte ya no es el esqueleto con guadaña, ahora es una parte corporal, la cabeza, meticulosamente estudiada, individualizada y representada mediante una búsqueda realista, que la presenta sin adornos ni exageraciones.

Unos años más tarde, Courbet presentaría *El origen del mundo*, pintura en la que nos expone directamente el cuerpo de una mujer desnuda, particularmente su vagina y abdomen. Lejos han quedado Adán y Eva, lejos también están los antiguos dioses; este es el verdadero origen del hombre, su origen biológico, físico, corporal.

Según Linda Nochlin (1966) la pintura es un arte esencialmente concreto y que sólo puede consistir en la representación de cosas reales y existentes. Es un lenguaje completamente físico, cuyas palabras consisten en todos los objetos visibles; un objeto abstracto, no visible, inexistente, no entra en el ámbito de la pintura ⁴¹

Figura 39



Nota: El origen del mundo. Gustave Courbet.

41. Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art 1848-1900*. 1966, Prentice-Hall, p.35

(...) Así como antes el hombre del Romanticismo sentía nostalgia del pasado, a partir de ahora los ideales se verán proyectados hacia el porvenir. En vez de soñar como antes en la mejoría de una vida que le aparecía como algo substancialmente inmutable, el hombre tiene ahora que esperar partiendo de la realidad; se torna realista. (...) ⁴²

Esa realidad, entre muchas otras cosas, también enfrenta al hombre con su sexualidad, ya no a través de mitos y símbolos, sino con personajes reales, cuerpos que la expresan y la viven.

Figura 40



Nota: Las durmientes. Courbet.

42. Francesc Navarro, *Historia del arte, realismo y naturalismo*. Volumen 23. (España: Barcelona, Salvat Editores, 2000). p.21

(...) Fragmento de El sueño (Museo del Petit Palais, París), obra que es una prueba del prodigioso talento de Courbet como pintor de figuras. Se trata de una de las mejores pinturas del siglo XIX, en la que el artista ha encontrado ese sentido de la dignidad y de la majestad del cuerpo humano que se había perdido desde Rembrandt. La intensa sugestión que brota del cuadro está lograda no con un esfuerzo intelectual, sino casi con la infalibilidad del instinto. (...) ⁴³

La aseveración de Courbet de que la pintura sólo puede consistir en cosas reales y existentes no refleja, bajo mi análisis, que los elementos asociados con lo inmaterial (las emociones, sensaciones y, básicamente, todo lo referente al alma o a la mente) no puede ser representado, sino que únicamente se puede hacerlo a través de su contraparte material, el cuerpo y la experiencia directa de la vida, liberada ya de todo idealismo.

2.1 Fotografía y percepción

En 1839 Louis Daguerre patenta el Daguerrotipo, marcando así el inicio oficial de la historia de la fotografía, la cual tendría un impacto fundamental en el curso que tomaría la pintura y, por consiguiente, la forma como esta entendía al cuerpo humano.

Los logros fotográficos de exactitud y rapidez repercuten en la pintura, que se ve rebasada en estos frentes. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la pintura como el arte que mejor refleja la realidad humana es desplazada por la fotografía, dada la naturaleza misma de ésta (su vínculo a la luz y al referente). La fotografía, logra establecerse como la verdad misma, un pedazo de la realidad. Esto hasta tal punto, que es alejada de las artes inicialmente, por ejemplo, por Baudelaire, que argumenta que su excesiva cualidad objetiva, y la poca participación humana en el proceso, hace que no pueda ser considerada un arte como la pintura. ⁴⁴

43. Francesc Navarro, *Historia del arte, realismo y naturalismo*. Volumen 23. (España: Barcelona, Salvat Editores, 2000). p.21

44. Mariana Cabo, *Flores artificiales: Baudelaire, la fotografía y el paisaje en el siglo XIX*. 2020, 16 noviembre. Tomado de <https://jdfa.hypotheses.org/512> el día 8 de mayo de 2024 de

Pero mientras unos renegaban del nuevo descubrimiento, algunos pintores como Jean-León Gérôme, usaban las nuevas imágenes fotográficas para fortalecer su proceso pictórico.⁴⁵

Figura 41



Nota: Desnudo de mujer de pie. Este tipo de fotografías sirvió a los pintores como imágenes de referencia para sus pinturas.

(...) Proponemos un diálogo entre impresionismo y fotografía para poner en evidencia sus analogías, afinidades e influencias en determinados aspectos temáticos y técnicos: desde cómo el ojo artificial de la cámara y el estudio de la luz por parte de la fotografía influyó en la manera de representar la realidad den la pintura (...) la extraordinaria habilidad para detener el tiempo del nuevo medio, su magia para suspender momentos del mundo real, propició la exploración de la instantaneidad y la ambigüedad visual en la pintura. (...).⁴⁶

82. Sardine Hermand-Grisel, "A brief history of nude photography (1839-1939)" All About Photo, 21 de diciembre de 2019. Tomado de <https://www.all-about-photo.com/photo-articles/photo-article/607/a-brief-history-of-nude-photography-1839-1939> el día 25 de marzo de 2024.

83. Publicaciones Digitales Thyssen, "Impresionistas y la fotografía." 2019, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado de <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/impresionistas-fotografia> el día 6 de junio de 2024.

Es justamente esa objetividad desmedida y llena de detalles, esa realidad que es más precisa de lo que nunca ha sido, de alguna forma el sueño de la filosofía tradicional hecho realidad en una imagen, pero que, sin embargo, parece carecer de algo muy importante. Tan fuerte es la conexión que tuvo la fotografía con los pintores de su época, que fue precisamente en un estudio fotográfico, el del famoso fotógrafo Nadar, donde se llevó a cabo la primera exposición impresionista.

2.2 Las vanguardias y el cuerpo

Si bien la fotografía ofrecía la imagen del cuerpo humano de una forma exacta, objetiva, verificable e instantáneamente, las vanguardias artísticas, comenzando con el impresionismo y terminando con el surrealismo (en lo relativo a la tradición pictórica) explorarán, bajo mi punto de vista, eso otro que ha quedado por fuera de la perfección de la imagen fotográfica, la percepción humana.

La reflexión sobre la percepción, en relación con la cámara, comienza con lo respectivo al comportamiento de la luz. Lo cual no es extraño, dado que la nueva técnica produce, precisamente, imágenes a partir de ésta, lo que pudo derivar en un interés más profundo sobre la misma.

“(…) Con el impresionismo se culmina finalmente un largo camino iniciado por la pintura en los albores del siglo XV: la captación de la realidad y, por otro lado, se abren las puertas del arte del siglo XX. (...)”⁴⁷

Dado que el foco de esta investigación es la concepción del cuerpo como detonante pictórico, razón por la que ha sido necesario hacer una revisión del entendimiento de lo corporal a través del tiempo, en artistas que han impactado profundamente en mi producción personal, es que continuaré dando prioridad a un análisis de pinturas específicas, sin adentrarme más de lo necesario en sus respectivos movimientos, que si bien son importantes, sólo serán tomados en cuenta en relación con la pintura analizada y lo que ésta pueda reflejar sobre ellos. Es así como pinturas de Monet, Gauguin y Picasso me servirán para explicar el giro perceptual que concibo tuvieron las vanguardias artísticas, y que terminarían influyendo profundamente en mi obra y en mi propia forma de pensar el cuerpo humano como detonante y partícipe activo de la pintura.

47. Francesc Navarro, *Historia del arte, impresionismo y postimpresionismo*. Volumen 24. (España: Barcelona, Salvat Editores, 2000), p. 1.

En su obra, *“Impresión, sol naciente”*, Monet nos presenta una pintura imprecisa en tanto detalle y exactitud de la forma, pero sorprendentemente acertada al captar la impresión de la luz y la atmósfera del amanecer.

Figura 42



Nota: Impresión, sol naciente. Claude Monet.

Es claro, por los resultados obtenidos, que los intereses de Monet difieren de los de sus predecesores. Su pintura, en contraste con la fotografía, la pintura romántica o realista, carece del naturalismo anhelado desde el Renacimiento, pero no porque haya abandonado su análisis y estudio del mundo, todo lo contrario, es su profundización en este análisis del mundo, de su experiencia, la que parece haberle revelado que los seres humanos no son únicamente un ojo que piensa. Monet y sus otros compañeros

impresionistas han abierto así un nuevo camino en la pintura, la pintura perceptual, que se empobrece en tanto fidelidad de los elementos aislados y de la verificabilidad del referente en un ámbito netamente visual, pero que está enriquecida por otros canales perceptuales (o la ampliación de los mismos), y busca representar un referente teniendo en cuenta la percepción humana de la realidad, considerando la totalidad de la experiencia perceptiva (por ejemplo, involucrar a otros sentidos) como el verdadero referente, en contraste con un referente únicamente visual, estático y, sobre todo, exclusivamente objetivo.

“(…) Lo determinado del realismo, lo fragmentario de su lenguaje, fue contestado por lo continuo e indefinido, por la inestabilidad y el cambio perpetuo, incapaz de ofrecer una visión precisa de la realidad. (...)”⁴⁸

Esta dualidad entre objetividad y subjetividad es esencial. Había estado aislada en épocas anteriores por ideas que vinculaban una cara, la de la objetividad, a la mente o espíritu del hombre, y otra cara que se asociaba con el cuerpo, los instintos y la carne. A partir de los nuevos avances científicos, tecnológicos y filosóficos, la idea de que la objetividad y la subjetividad son excluyentes y que, por lo tanto, la mente y el cuerpo son entes ajenos y no relacionados comienza a superarse. La subjetividad, como se descubrirá más adelante, es un aspecto fundamental de la percepción. La condición de cada ser humano está determinada por su cuerpo, su unicidad, su forma particular de experimentar el mundo. Considero que ésta es la verdadera búsqueda que comienza a partir de la aparición de la fotografía, más allá de la luz para el Impresionismo, el espacio para el Cubismo, el color para el Fauvismo, el movimiento para el Futurismo, etc.; la búsqueda se centra en la percepción y, por consiguiente, en el individuo y su cuerpo.

“(…) Si nuestros organismos estuvieran diseñados de manera distinta, las construcciones que hacemos del mundo que nos rodea también serían diferentes. No sabemos, y es improbable que no lo lleguemos a saber nunca, a qué se parece la realidad «absoluta» (...)”⁴⁹

48. Francesc Navarro, *Historia del arte, impresionismo y postimpresionismo*, Volumen 24, (España: Barcelona, Salvat Editores, 2000), p. 1.

49. Antonio Damasio, *El error de Descartes*, Ediciones Culturales Paidós, 2019. p.148

Este cambio de camino en la pintura no se debe únicamente a la fotografía, el Humanismo ya había sentado las bases de la exploración del individuo. Por ejemplo, la psicología Gestalt se desarrolló en parte como una forma de sumar una dimensión humanística al estudio de la salud mental, en contraste a un enfoque demasiado científico y frío, que estaba resultando estéril.⁵⁰

También es fundamental mencionar los aportes de otras áreas del conocimiento en el cambio de la concepción entre la relación entre cuerpo y mente-alma. Entre ellos es necesario mencionar a Charles Darwin, que con "*Sobre el origen de las especies*" (1859) generó una revolución que fortaleció aún más los principios humanísticos; así como pensadores como Friedrich Nietzsche, con sus investigaciones sobre la condición humana; y Sigmund Freud, con su trabajo sobre el inconsciente y el psicoanálisis, por mencionar algunos entre muchos otros que ayudaron a cambiar la noción de la verdad, la realidad, la experiencia de vida, y en consecuencia de la corporalidad.

Ese cambio de noción de la corporalidad también está presente en los tipos de cuerpos que eran retratados, como es el caso de las pinturas de Paul Gauguin. En el siguiente cuadro, titulado "*Pechos con flores rojas*", además de ver un tipo de cuerpo distinto al cuerpo occidental, recibimos también la forma en la que estas culturas, por llamarlo de alguna forma: autóctonas, concebían la corporalidad, la sexualidad y la vida.

50. Nathalia Bustamante, "What Is Gestalt Psychology? Theory, Principles, & Examples." *SimplyPsychology*, 7 de septiembre de 2023. Tomado de <https://www.simplypsychology.org/what-is-gestalt-psychology.html> el día 22 de marzo de 2024.

Figura 43

Nota: *Pechos con flores rojas*. Paul Gauguin.

(...) La impresión hace referencia a la huella que la realidad externa produce en la conciencia; en términos artísticos diríamos que la naturaleza se refleja en el artista. La expresión, por el contrario, es un movimiento desde el sujeto hacia el mundo exterior, es el artista el que se proyecta imprimiendo su huella en el objeto. (...) ⁹⁰

La libertad en el uso del color por Gauguin no obedece ya a un análisis estricto de la naturaleza, sino a una visión propia del artista, generada por el contacto con otras culturas y, en consecuencia, con otras formas de entender el cuerpo, la vida y la realidad.

(...) He trabajado deprisa -aunque esta voluntad no ha sido fija-, deprisa y con pasión. He puesto en este cuadro lo que mi corazón ha permitido que vean mis ojos y, posiblemente, lo que los ojos, por sí solos, no hubiesen logrado ver, esta llama intensa de contenida fuerza... (...) ⁵¹

Este contacto entre culturas no es exclusivo. En Picasso podemos observar, quizás, una influencia mucho más marcada de las expresiones artísticas de culturas no hegemónicas, como es en el caso de la pintura "*Las señoritas de Avignon*".

Figura 44



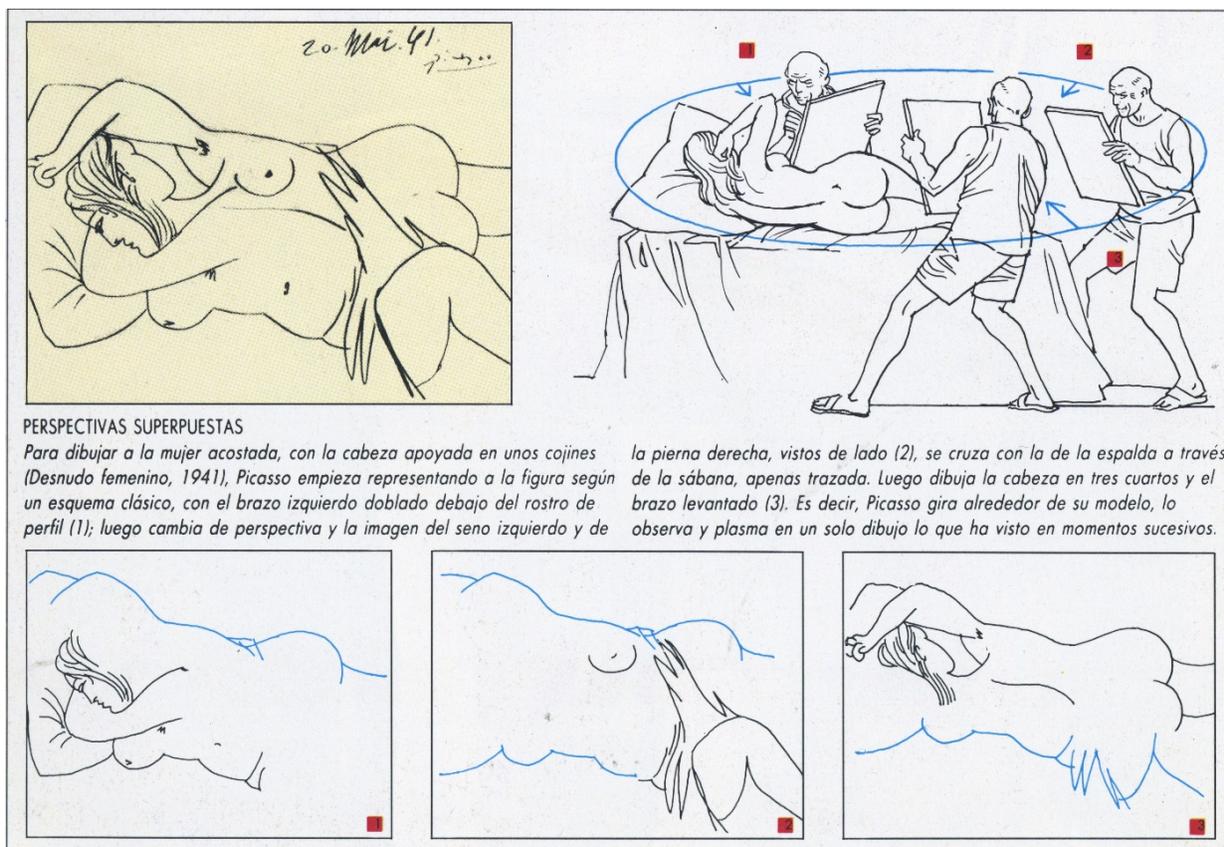
Nota: *Las señoritas de Avignon*. Picasso.

(...) Para la “señorita” de pie a la derecha, Picasso se inspira en el arte africano (Máscara de la zona centro-oriental de África). Al artista le impresiona la fuerza plástica y el poder de seducción mágica de estas formas primitivas que reinterpreta apoyándose en las enseñanzas de Cézanne. (...) ⁵²

En la pintura podemos apreciar que los puntos de vista son múltiples, es decir, que varían, lo cual es una innovación revolucionaria e invita a la reflexión sobre el espacio y su injerencia en la experiencia visual, es decir, hace evidente la relatividad de esta al observar un mismo referente dependiendo del punto espacial en el que se encuentre, así como la relación entre lo que se concebía tradicionalmente como figura y fondo, cuestionando su tajante separación.

En la siguiente imagen podemos apreciar una ilustración del método en la que Picasso varía de posición y en consecuencia de punto de vista, al representar a una mujer. Incluyo esta imagen porque ayuda a visualizar la complejidad de la experiencia visual humana que investiga el cubismo. Tanto el cuerpo retratado como el cuerpo del artista se complejizan, al admitir, mediante el proceso de creación, que no hay una forma única de representar un mismo elemento. Me atrevo a sugerir que puede que ésta haya sido la primera vez que hay una conciencia de lo que hace el cuerpo del pintor en el acto pictórico, más allá de la evidente ejecución de marcas.

Figura 45



PERSPECTIVAS SUPERPUESTAS

Para dibujar a la mujer acostada, con la cabeza apoyada en unos cojines (Desnudo femenino, 1941), Picasso empieza representando a la figura según un esquema clásico, con el brazo izquierdo doblado debajo del rostro de perfil (1); luego cambia de perspectiva y la imagen del seno izquierdo y de

la pierna derecha, vistos de lado (2), se cruza con la de la espalda a través de la sábana, apenas trazada. Luego dibuja la cabeza en tres cuartos y el brazo levantado (3). Es decir, Picasso gira alrededor de su modelo, lo observa y plasma en un solo dibujo lo que ha visto en momentos sucesivos.

Nota: Ilustración tomada de *Entender la pintura, Picasso*. Explicación visual de la representación Simultánea de varios puntos de vista característica del cubismo.

(...) La representación simultánea de los varios puntos de vista con que se puede observar un objeto, que determinan su constitución y su configuración mental, se enriquece por una representación simultánea de mayor complejidad, en la que confluyen otros elementos concernientes a las relaciones que el sujeto establece con el objeto. (...) ⁵³.

Es importante aclarar que esta investigación no pretende aseverar que la pintura a partir de las vanguardias artísticas es más corporal que en épocas anteriores, sino que el método y la forma de acercarse a ésta es diferente, porque obedece a un cambio en la forma como el cuerpo humano es concebido.

53. Franco Russoli, *Los grandes maestros de la pintura universal, Kandinsky – Matisse – Picasso – Braque – Chagall*. (México; Fabri editori 1980), p. 77.

2.3 El papel del inconsciente en la pintura

Uno de los eventos que más impacto tuvo en la concepción del cuerpo humano fue el descubrimiento del inconsciente. Un espacio dentro de nosotros mismos en el cual conviven elementos oscuros e inalcanzables mediante la conciencia, pero que son igual de constitutivos e importantes que esa otra mitad iluminada.

En este apartado considero importante mencionar que fue el Surrealismo literario y no el pictórico, el que más aportó a la inclusión o conciencia del inconsciente en la producción pictórica. Mis razones para afirmar esto serán expuestas a profundidad en el capítulo tres.

Si bien la experiencia onírica es fundamental en nuestra experiencia del inconsciente, no es exclusiva, y su incorporación podría ir más allá que la representación de los sueños en la pintura.

(...) No hay que fijar límites a la naturaleza, y menos aún copiarla; hay que dejar que los objetos imaginados se revistan de apariencias reales. (...) Trato siempre de observar la naturaleza. Deseo y busco la semejanza, una semejanza más profunda, más real que lo real, llegando hasta lo surreal. Así concebía yo el surrealismo, pero se empleaba la palabra en un sentido totalmente distinto (...) ⁵⁴

La siguiente obra se titula *Jardín en Sochi* y es del pintor Arshile Gorky. Esta pintura es una de las tres variaciones que realizó Gorky sobre un recuerdo de su natal Armenia. ⁵⁵

Bajo una primera mirada la pieza podría ser calificada como arte abstracto, sin embargo, contiene elementos que dotan a las formas abstractas de “apariencias reales” como diría Picasso.

Su referente es un recuerdo del jardín de su padre, su propia memoria, experiencia y su inconsciente latente; más que un referente netamente objetivo se trata de uno en el que la realidad y la percepción del artista se encuentran entrelazadas. Gorky sería una influencia fundamental para el movimiento del Expresionismo Abstracto, que probablemente vio en él la fuerza del inconsciente, liberada ya de las interpretaciones o representaciones oníricas de pintores como Dalí y Magritte.

54. Brassai. *Conversaciones con Picasso*. (México: Fondo de cultura económica, 1994). p.50-51

55. MoMA, “Archile Gorky, Garden in Sochi. MoMA”. Abstract Expressionist New York, octubre 3 de 2010-abril 25, 2011 (Etiquetado de galería). Tomado de <https://www.moma.org/collection/works/79474> el día 8 de mayo de 2024.

Figura 46



Nota: Jardín en Sochi. Arshile Gorky.

La mente inconsciente fue relegada por Freud a un lugar donde habitan los deseos e impulsos que nos avergonzarían.⁵⁶ Quizás por esa razón es que el sueño, ese espacio donde somos libre de culpa (dada nuestra incapacidad de controlarlo) tomó tanta predominancia y se convirtió en sinónimo del inconsciente. Sin embargo, la mente inconsciente está presente durante todos los momentos de nuestra vida: tanto mientras estamos despiertos como mientras dormimos.

La intuición, por dar un ejemplo, es uno de esos elementos donde el inconsciente también se manifiesta. En la pintura, al menos en mi producción personal, es un elemento fundamental, ya que permite a la obra transformarse según sus necesidades.

56. El inconsciente. Psychology Today en español. Tomado de <https://www.psychologytoday.com/mx/fundamentos/inconsciente> el día 4 de marzo de 2024.

Durante las entrevistas que David Sylvester le hizo al pintor Francis Bacon, Bacon aborda el papel del accidente y de la inconsciencia en su pintura.

(...) “**FB:** Cuando, el otro día, intentaba desesperadamente pintar aquella cabeza de una persona concreta, utilicé un pincel grueso y mucha pintura, y lo apliqué con gran libertad, y simplemente no sabía al final lo que estaba haciendo, y de pronto sonó un clic, y se convirtió exactamente en algo parecido a la imagen que yo intentaba reflejar. Pero no por voluntad consciente, no tenía nada que ver con la pintura de ilustración. Lo que aún no se ha analizado es por qué esta forma particular de pintura resulta más penetrante que la ilustración. Supongo que se debe a que tiene una vida completamente propia. Vive por sí misma, como las imágenes que uno intenta atrapar. Vive por sí mismas y en consecuencia transmite la esencia de la imagen con más penetración. Así que el artista quizás sea capaz de abrir, o más bien, diría yo, destrabar las válvulas del sentimiento, y en consecuencia volver al observador a la vida más violentamente. (...)”⁵⁷

Esta reflexión no es una diatriba en contra de la forma como el Surrealismo abordó la incorporación del inconsciente en la pintura, sino más bien un recordatorio de que no éste está presente en todo momento y, no es, un espacio exclusivo de los sueños.

Bacon aceptaba la transformación de sus piezas, partiendo de un estudio y bocetos preparatorios, daba libertad a su proceso mediante marcas espontáneas y sin aparente dirección, guiado por su intuición y búsqueda personal. Llegó incluso a describir la pintura como una negociación entre la voluntad del artista y los accidentes en el lienzo.⁵⁸

La siguiente pintura, *A partir de Muybridge “La figura humana en movimiento: Mujer vaciando un recipiente de agua/ Niño paralítico caminando en cuatro patas.”* es una muestra de la forma como la obra pictórica de Bacon, incorporó la corporalidad, tanto metodológica como temáticamente.

57. David Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*. (España: Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1992.) p. 17.

58. “From Muybridge 'The human figure in motion: woman emptying a bowl of water / paralytic child walking on all fours.'”. *Stedelijk*. Tomado de <https://www.stedelijk.nl/en/collection/1885-francis-bacon-from-muybridge-%27the-human-figure-in-motion:-woman-emptying-a-bowl-of-water-paralytic-child-walking-on-all-fours%27> el día 22 de marzo de 2024.

Figura 47



Nota: La figura humana en movimiento: Mujer vaciando un recipiente de agua/ Niño paralítico caminando en cuatro patas. Francis Bacon.

CAPÍTULO 3, EL CUERPO COMO DETONANTE.

Antes de comenzar a hablar del cuerpo como detonante en mi producción pictórica personal, considero que es pertinente mencionar brevemente dos referentes importantes en la relación cuerpo-pintura.

Figura 48



Nota: Kazuo Shigara en su estudio, 1960.

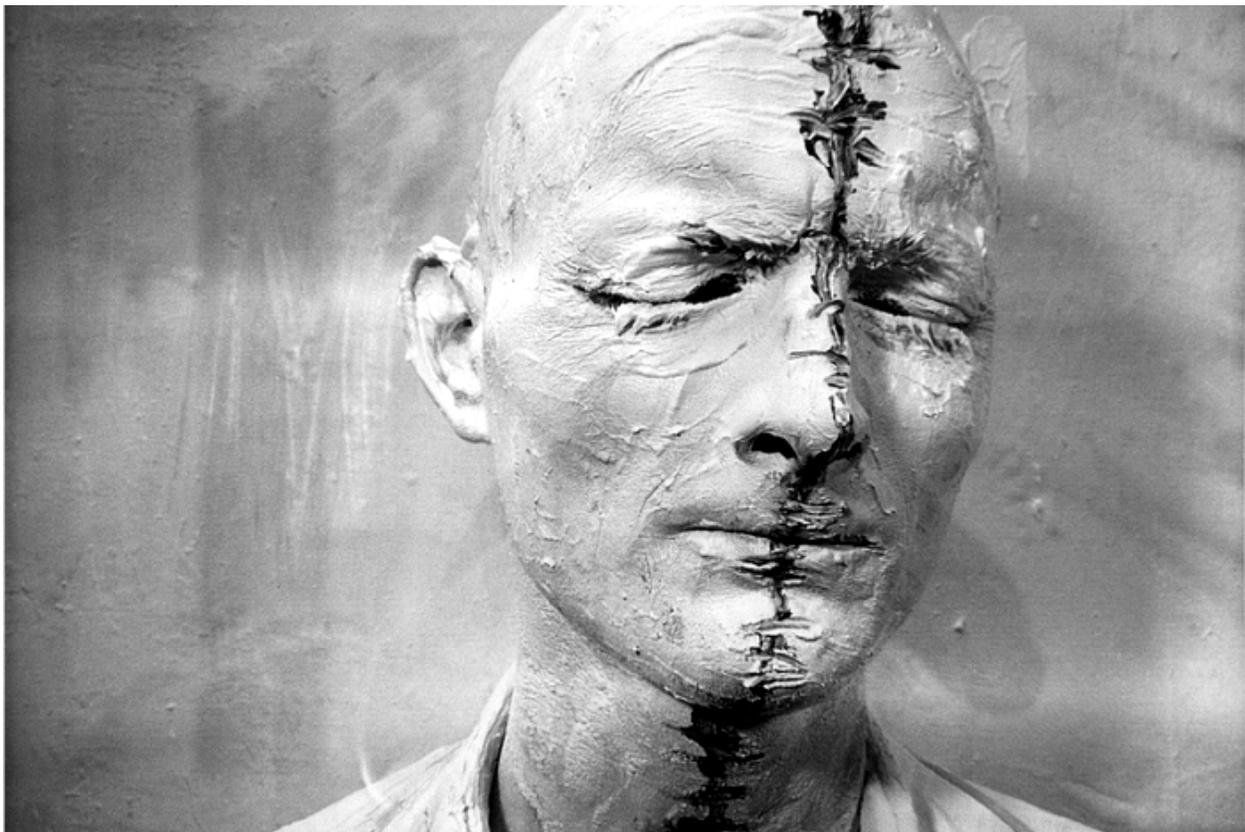
El primer referente al que me refiero es el Grupo Gutai. Creado en 1954 por el pintor Japonés, Yoshihara Jiro. La palabra Gutai está compuesta por el kanji Gu (que significa, herramienta, medida, o forma de hacer las cosas) y el kanji tai (que significa cuerpo) ⁵⁹.

59. Yoshihara Jirō (1956) *Gutai Art Manifesto*. (Reiko Tomii, Trad). Tomado de <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html> el día 5 de abril de 2024.

Caracterizado, entre otras propuestas, por aplicar de la pintura de formas inusuales, alejadas de la tradición pictórica basada en pinceles y brochas, y siguiendo la línea iniciada por el expresionismo abstracto, para posteriormente derivar en exploraciones más cercanas al campo del performance, que de la pintura misma. Su énfasis en el cuerpo como detonante artístico reside principalmente en su visión matérica de la pintura y su anhelo de construir un arte que pudiese ser percibido “con todo el cuerpo”.

Posteriormente nos encontramos con el Accionismo vienés, un grupo que estuvo activo entre la década de 1960-1970, y que cuenta con Günter Brus, Otto Mühl y Hermann Nitsch como algunos de sus mayores exponentes. Por su parte, el Accionismo vienés trabajó con elementos corporales, como la sangre, las heces y la orina, convirtiendo así al cuerpo tanto en marca como en soporte.

Figura 49



Nota: Fotografía de Günter Brus.

Ambos grupos ubican al cuerpo como eje central de sus prácticas artísticas, y a la disciplina pictórica como el lenguaje matérico que, por un lado, plantea la realidad

inmediata a la que responden (expresionismo abstracto), y que al mismo tiempo les ofrece los medios para dicha reflexión.

Sus distintos enfoques les permitieron superar la división latente del cuerpo en la pintura, pero al mismo tiempo los propulsó lejos de ésta. Para entender la función del cuerpo como detonante en la práctica pictórica, considero fundamental partir de sus logros conceptuales, pero tratando de mantenernos en contacto con esas otras formas de abordar la corporalidad que hemos visto en los capítulos anteriores, y que hacen parte de la tradición pictórica.

Como hemos visto, la concepción del cuerpo en la pintura ha cambiado a lo largo de la historia. Desde una idea del cuerpo ligada principalmente a la razón y su forma ilustrativa y mayoritariamente anatómica, pasando por las exploraciones individuales de las distintas vanguardias artísticas que hemos vinculado a lo perceptivo y por lo tanto a lo corporal, así como por artistas en los que hemos reconocido, al menos de forma parcial, una concepción de lo corporal como requisito o como detonante de la obra.

Es anudado a estas reflexiones desde donde se plantean los detonantes de lo corporal que desarrollo en mi investigación. No como únicos o correctos abanderados del cuerpo, sino precisamente como elementos útiles y conscientes que he descubierto en mi obra, y que después de concientizados, he podido explorar. Estos elementos a su vez han propiciado la indagación de otros que se han desprendido, por una parte, de la acción misma de ser un cuerpo que pinta, y por la consciencia de la comunión del concepto de lo corporal que me inculca una búsqueda constante por el descubrimiento personal y la convivencia de lo contradictorio y oculto.

Como Pallasmaa, Juhani, lo expone en su libro, *La mano que piensa*.

En la obra creativa tiene lugar una poderosa identificación y proyección; todo el cuerpo y la constitución mental del creador se convierte en el lugar de trabajo. Incluso Ludwig Wittgenstein, cuya filosofía se encuentra bastante alejada de la imaginería corporal, reconoce la interacción de la obra filosófica y arquitectónica y de la imagen del yo; “Trabajar en filosofía —como trabajar en arquitectura en muchos aspectos— en realidad consiste en trabajar sobre uno mismo, sobre la propia idea de uno, sobre cómo uno ve las cosas.”⁶⁰

60. Juhani Pallasmaa. *La mano que piensa, Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. (España: Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012) p. 139.

Es así como este capítulo estará estructurado a partir de elementos que funcionan como una vela en un cuarto oscuro: Sirven para iluminar tenuemente el espacio y así darme un punto de partida para el acto pictórico, más nunca como una certeza ni un camino concreto; sirven además para iluminarme a mí, y en consecuencia entender mi corporalidad también como el espacio de esa investigación.

Los detonantes seleccionados son, por un lado, el acto de dormir, la sexualidad y la enfermedad. Éstos vistos, además de sus cualidades inherentes, desde la vergüenza que nos genera lo corporal, la represión y autocensura, tanto en el ámbito personal como en el público; y por otro lado la intuición. Fueron escogidos, como ya se ha explicado, bajo un interés personal profundo, aunque no por eso dejan de representar los impactos de la evolución misma del concepto de lo corporal, a través del arte y de la historia, así como los beneficios de que el proceso artístico se de desde una conciencia histórica y contextual, que a su vez esté íntimamente vinculada con lo personal, como Tapiés lo expresa muy bien en su libro, *La Práctica del arte*.

Me resulta difícil comprender el acto de creación si no se hace depender todo de una actitud personalísima y muy circunstancial, tanto temporalmente cuanto geográfica y culturalmente. Jamás he podido imaginar al artista trabajando sub especie aeternitatis, desarrollando un concepto de lo Bello como valor inmutable, y tampoco puedo verlo supeditado a ningún programa o ideología que no responda a circunstancias, a hechos reales, que él, como pensador independiente, es precisamente quien debe contribuir a suscitar.⁶¹

Los elementos característicos de lo corporal emergerán entonces, de la vida misma del pintor, de lo cotidiano, de todo lo que es parte de su condición, de su biología. La pintura será entonces una nueva forma de contemplar eso que somos y que muchas veces ocultamos deliberadamente a los demás.

Durante la creación de las pinturas derivadas de los detonantes corporales la imagen, a la apariencia del cuerpo no desaparece completamente, esto se debe a que, si bien la forma del cuerpo no representa todo lo que en él habita, es, de alguna forma, el elemento a lo que todo regresa, la constante donde se lleva a cabo lo sensorio.

61. Antoni Tàpies, *La práctica del arte*. (España: Barcelona, Editorial ARIEL, 1971) p. 23.

Por eso muchas de las piezas parten de una idea o sensación del cuerpo que se basa o conlleva cierta similitud.

(...) tanto si consideramos la forma como una figura sólida, externa a nosotros, como si pensamos en ella como el concepto interior que tenemos de la misma, siempre se trata de algo opuesto a las sensaciones pasajeras, a las partículas de experiencia. La forma es una; las sensaciones, muchas. (...) podemos pensar en nuestros cuerpos como formas porque mantienen una coherencia física distintiva frente a las diversas sensaciones que experimentamos. Asimismo, sólo podemos hablar con sentido de una secuencia de sensaciones porque existe una presencia persistente con la que contrastarla.⁶²

Esta presencia persistente con la cual se contrastan los diferentes detonantes es, justamente, la imagen o apariencia del cuerpo humano, aunque ya liberado de su estricto parecido anatómico, para ser concebido principalmente como signo, con un carácter icónico apenas suficiente para ser reconocido.

A continuación, comenzaré con la exposición de los detonantes de índole corporal, que he podido identificar e incorporar en mi producción pictórica personal.

62. Julián Bell, *¿Qué es la pintura?*, *Representaciones y arte moderno*, 1998. Galaxia Gutenberg p. 93-94

3.1 El acto de dormir:

Figura 50



Nota: Balthus, *Durmiente*.

El primer detonante es el acto de dormir. Como mencioné anteriormente, esta relación pictórico corporal será vista desde su vergüenza, desde su represión, así como desde sus cualidades únicas. Con esto me refiero tanto a la escasez temática que muchos de los actos netamente corporales han sufrido, (la cantidad de pinturas de personas orinando, defecando, durmiendo, comiendo o, en términos generales, lidiando con su carácter cárnico y biológico, es escasa si se compara con otras actividades) de los cuales el acto de dormir es el más agraciado e idealizado.

Para empezar a vincular este detonante en particular con la producción pictórica es fundamental primero aclarar cuál es mi concepción personal sobre este aparente reposo. Cuando hablo del acto de dormir no me refiero exclusivamente al sueño, aunque la importancia de este sea innegable.

El acto de dormir va más allá e involucra la sensación y la consciencia de un cuerpo que duerme: su postura, sus movimientos, sus ciclos. En definitiva, todos los elementos sensorios que continuamos, por no encontrar una mejor palabra, recibiendo, en ese lapso en el que permanecemos dormidos. También es importante mencionar que dormir es el escenario donde la consciencia parece sumergirse y entrelazarse con el inconsciente, y por lo tanto ese espacio en el que mucho de lo que reprimimos fuertemente durante el día se expresa en la noche. Un espacio libre de los juicios morales y lógicos.

Plantear el acto de dormir como detonante pictórico inevitablemente nos lleva a referirnos al movimiento Surrealista, para así reconocer sus aportes y nuestros intereses en común, como también para distanciarnos de sus objetivos.

Bretón define al Surrealismo como un automatismo psíquico en estado puro.

Figura 51



Nota: ¡Mamá, Papá está herido! Yves Tanguy.

Extrañamente el movimiento surrealista en pintura es el que más apegado se mantiene a la tradición, al menos en los aspectos técnicos, lo que plantea una contradicción con lo enunciado por Bretón, dadas las diferencias inherentes entre la pintura y la escritura. Si consideramos las diferencias metodológicas entre la escritura automática y las composiciones meticulosas de Dalí o Magritte, es evidente esta distancia; quizás, en este aspecto, André Masson fue el artista visual que más se acercó a este propósito a través del dibujo. Del surrealismo retomo principalmente la búsqueda de una conexión con el inconsciente, y algunos métodos, como el método de la cuchara de Dalí para potenciar la creatividad. El surrealismo me interesa personalmente de una forma mucho más conceptual y metodológica, que técnica, aunque hay artistas como el ya antes mencionado, Massón, que llevaron sus búsquedas tanto por el camino plástico como por el camino conceptual y metodológico.

Figura 52

*Nota: Gradiva. André Massón.*

(...) El sueño ¿no puede ser aplicado también a la resolución de las cuestiones fundamentales de la vida? (...) Creo en la futura resolución de estos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, una supra-realidad (...) ⁶³

El acto de dormir es la conjugación de elementos físicos tangibles y elementos inmanentes u ocultos que nos visitan tanto por el sentido visual del sueño, como por esas otras sensaciones corporales que suceden mientras dormimos. Dormir plantea la paradoja de un viaje en apariencia inmóvil espacialmente, pero profundamente rico hacia todo lo que nos constituye: los recuerdos, las emociones, los deseos.

La consciencia del cuerpo al dormir como detonante pictórico propone, principalmente, indagar en las sensaciones vividas en este acto. Esto implica documentarlas, tanto temáticamente como formalmente (documentación de posturas, afecciones del sueño y sus posibles causas, interrupciones, etc.), para así facilitar su resurgimiento en el comienzo de la producción, y que de esta manera la consciencia de la corporalidad, hecha tangible a través de la documentación del dormir, funcione como una primera chispa que encienda el fuego en la noche oscura que es la pintura. A través del recuerdo sensorial de lo acontecido, más allá que de la temática soñada, he sentido que logro conectarme de una forma más profunda, a que si tratase el sueño como una película con una temática concreta. Muchas veces la narrativa lógica del sueño ha estado en contra de lo acontecido: situaciones que deberían llenarme de felicidad donde sin embargo me siento agobiado o triste; estados corporales como la parálisis y la ebriedad en donde lo que realmente sucede es el estado mismo, más que una historia. Esta propuesta tiene la ventaja de evitar una imposición en la pintura, o de determinar su resultado, pues una vez encendido el fuego del recuerdo sensorio, la cerilla que lo inició tiene tanto control sobre el mismo, como un vidrio sobre el pasto seco tiene sobre un incendio.

63. André Breton, *Manifiestos del surrealismo. Primer Manifiesto del Surrealismo*, (Argentina: Buenos Aires, Editorial Argonauta. 2001) p.29-31

(...) Si el sueño fuera (como dicen) una tregua, un puro reposo de la mente, ¿por qué, si te despiertan bruscamente, sientes que te han robado una fortuna? ¿Por qué es tan triste madrugar? La hora nos despoja de un don inconcebible, tan íntimo que sólo es traducible en un sopor que la vigilia dora de sueños, que bien pueden ser reflejos trancos de los tesoros de la sombra, de un orbe intemporal que no se nombra y que el día deforma en sus espejos. ¿Quién serás esta noche en el oscuro sueño, del otro lado de su muro? (...) ⁶⁴

El acto de dormir como lugar de la investigación, como atalaya desde donde ver qué sucede en el mar de nuestra consciencia, en nuestro propio océano.

La reflexión en torno al acto de dormir también ofrece posibilidades que pueden afectar a la pintura más allá de funcionar como un baúl temático o sensitivo. A través de una analogía entre la pintura y el sueño, podemos también explorar cambios procesuales que permitan la aparición de accidentes que enriquezcan la pintura. Cuando dormimos conviven en nosotros varios estados mentales, de conciencia e inconsciencia respectivamente, donde las leyes espacio-temporales no corresponden con lo que percibimos al estar despiertos, pero donde nuestro cuerpo siempre está presente, como un ancla, a la que inevitablemente terminamos regresando; y esa ancla es a la vez el lienzo, su imagen fija, visible, pero también sus capas inferiores, la memoria de sus cambios y su profundidad. Gracias a esta analogía podemos concebir la materialidad en la pintura de una forma diferente, procesual, dotada de vida y por lo tanto de memorias, en las que una capa, aunque ya invisible por haber sido cubierta, sigue latente y activa en la construcción de la pintura.

Por otro lado, el acto de dormir es, de alguna forma, un espacio libre del juicio consciente, al menos de una manera continua. Por esta razón vincular la pintura con el acto de dormir se convierte en una ventana hacia todo eso que nos avergüenza de nuestra corporalidad. Lo socialmente censurado, lo racionalmente descartado, lo emocionalmente evadido.

(...) El sueño es un modo singular de presencia. Eso que deposita en nosotros seres vivos o desaparecidos, animales, objetos, luces, espacios, la fuerza de una aparición. La pregunta es saber si podemos alojarlo, llegar a una proximidad con el enigma onírico del mundo, si podemos admitir lo que el genio del sueño llama: una conversión. (...) El sueño es un evento: tiene lugar, pero está fuera de nuestro alcance. Habla de nosotros, pero no está autorizado por nuestra conciencia, ni nuestra atención, ni siquiera nuestro pensamiento. El sueño sobreviene y se difumina, nos distrae de nuestra vida despierta pero también del dormir, de su profundidad viviente. Es esa huida, durante una noche, que ninguna potencia en el mundo puede impedir. (...) ⁶⁵

Mucho se ha hablado a través de los años, no sólo de los significados de los sueños, sino también de sus supuestas características proféticas; se han concebido como una especie de mensaje. En su libro *Inteligencia del sueño*, Anne Dufourmantelle aborda estos pensamientos de una forma muy interesante. Menciona que más importante que concebirlos como mensajes, profecías, o incluso deseos reprimidos (la verdad oculta), hay que pensar en los sueños desde su inteligencia, es decir, desde su complejidad.

La temática de un sueño o las sensaciones de este pueden bien venir de una acumulación de cansancio o estrés, más que de un mensaje divino. Si hay un mensaje que hay que escuchar, no es el del sueño como un mensaje, en términos comunes, racionales y netamente descifrables, sino del sueño como un entramado complejo de relaciones mentales y sensorias, lo que bajo mi punto de vista personal resulta muy parecido a la realización de una pintura abierta al cambio. Una figura, forma o color, puede aparecer y cambiar el contexto de la imagen pictórica, sugiriendo o impulsándome hacia una determinada dirección, más no con un propósito concreto o descifrable. Quizás la mejor forma de entenderlo es como lo expresa el pintor alemán Neo Rauch, cuando dice en una entrevista que las pinturas deben ser significativas, pero sin intención. El acto de dormir como detonante pictórico contempla justamente esto: es más una disposición que una técnica concreta. Los registros y las formas en las que diferentes pintores pueden obtener un impulso pictórico de las reflexiones y análisis del acto de dormir son muy amplías, tanto que puede parecer absurda y sin significado, pero si el

65. Anne Dufourmantelle. *Inteligencia del sueño. Fantasmas, apariciones, inspiración*. Traducción de Fernanda Restivo y Karina Macció. Núria Molines. Buenos Aires: Nocturna editora, 2020, pp. 21-26.

artista está realmente comprometido con sus sentidos, con su cuerpo, el significado será justamente el acto pictórico.

(...) Siempre me ha impresionado aquella idea de Paul Klee cuando en su famoso discurso en el Museo de Lena decía, al presentar la parábola del árbol, que, de la misma manera que el tronco transmite la savia de la raíz a las ramas, el artista también ocupa un lugar muy modesto. No es un servidor sometido, pero tampoco es un señor absoluto; es simplemente un intermediario, un transmisor de la naturaleza. (...) no es extraño que me gustara añadir siempre: «transmisor sí, pero transmisor del concepto variable que el hombre se hace de esta naturaleza». (...) ⁶⁶

Esa variabilidad de la que habla Tapiés es al mismo tiempo humilde pero certera. Considero que es únicamente aceptando la condición de vida que llevamos, nuestra corporalidad, nuestros miedos y creencias, nuestra manera particular de concebir la pintura, nuestra visión única y sincera, como podemos encontrar algo verdadero, y por esto mismo, quizás valioso para los demás. La investigación se ha realizado de forma doble, por una parte, he investigado objetivamente el acto de dormir, he tratado de entenderlo y nutrirme de lo que otras personas han dicho en relación con éste. Pero la investigación no puede darse en otro lugar que no sea en mí mismo, en mi corporalidad, en lo que dormir ha significado a lo largo de mi vida. En la pintura me sucede lo mismo, hay muchas definiciones, algunas de ellas hechas por artistas que admiro y respeto, pero la más verdadera es para mí la propia, la que he podido vivir.

En mi práctica personal, una de las muchas chispas obtenidas de reflexionar y documentar mi dormir puede percibirse un poco con la siguiente pintura. En esta el tema recurrente era el entrelazamiento de mi cuerpo al dormir, las diferentes posturas que tenía al despertar, en las cuales el mismo cuerpo parecía ahorcarse, deteniendo la circulación de la sangre y generando una especie de cubismo (en tanto a las diferentes perspectivas de ciertas partes) que ya no era sólo físico-óptico, sino que parece sumergirse en la profundidad y complejidad de las diferentes sensaciones, incluso llegando mutar de género la figura.

66. Antoni Tàpies, *La práctica del arte*. (España, Barcelona: ARIEL, 1971) p. 23-24.

La pintura parte más de un boceto de una sensación que de un boceto de una figura. El realismo de la pose se ve abandonado por la necesidad de plasmar la experiencia de retorcerse, tanto en el acto de pintar como en la forma resultante. La violencia de la sensación imponía una violencia del pintar. Al no haber un boceto determinado desde el inicio, pude permitir a la figura retorcerse al mismo tiempo que se creaba. La exactitud visual de la pose era irrelevante en comparación con la paradoja de un cuerpo que parece ahorcarse a sí mismo, como si una gran serpiente constrictora, confundida, comenzara a tratar de comerse a su misma, lentamente envolviéndose sobre sí.

El detonante corporal genera un impulso, parecido a una idea que aparece y quiere realizarse. Con la enorme diferencia que esta idea no es únicamente mental, o quizás ni siquiera una idea en sí misma, sino realmente un estado sensorio latente.

La composición de la paleta corresponde a una necesidad surgida en el acto pictórico, derivada en parte por “lo que la pintura pide”, y en parte por las sensaciones surgidas del acto de pintar, de la interacción con la materia, de la forma en que los colores interactúan entre sí.

La variedad de materiales también está inspirada en el acto de dormir. Sus diferencias y sus constantes, sus etapas de profundidad y sus ciclos; el cuerpo en apariencia inmóvil y los múltiples movimientos que están sucediendo imperceptiblemente, en los ojos, los pies, la respiración y las imágenes mentales del sueño.

Todas esas diferencias, con sus características únicas, solicitan, al menos en mi caso personal, una correspondencia matérica variable: la inmediatez del acrílico, la suavidad del pastel, las cualidades dérmicas del óleo

Figura 53

*Nota: Figura durmiendo, Pedro Cañas.*

La siguiente pintura trata una dinámica similar, en la que las partes del cuerpo parecen torcerse y desligarse. En esta pieza, a diferencia de la anterior, el detonante principal fue una sensación más que una postura. La parálisis del sueño es una afección que sucede entre el lapso entre quedarse dormido y despertar, y es caracterizada por una sensación de terror y acompañada por alucinaciones. En mi caso en particular hay una consciencia del cuerpo, pero una incapacidad motriz del mismo. Generalmente después de un suceso de éstos despierto con dolor de cabeza y agitado, muy probablemente por el esfuerzo que intentaba hacer para salir de ese estado. Sus causas todavía no son del todo claras para la ciencia y hay varias hipótesis. Esta pintura buscaba reflejar esa sensación de ser ajeno en el propio cuerpo, al mismo tiempo que se está atrapado en él. La figura parece

tener la cabeza en la espalda y los pies volteados, en una posición que parece sugerir un escape que al mismo tiempo se plantea imposible por las condiciones del cuerpo. El espacio se asemeja a una cama vista cenitalmente. Los colores casi sucios del cuerpo pueden ser vistos como una representación del sudor y el caos. Tanto en el proceso de creación de la pieza, como en esos momentos de parálisis recurrentes, de los que sin embargo se regresa, como se pasa a otro lienzo, o como inicia un nuevo día.

Figura 54



Nota: Grito, Pedro Cañas.

El proceso de creación, como se ha mencionado antes, está mediado por la idea del acto de dormir y por los estímulos provenientes de la atención focalizada sobre éste, más no nacieron de la intención ilustrativa de representar algo en concreto. Era lo sensorio, lo corporal, lo que predominaba, en ocasiones la idea no era ni siquiera perceptible, y únicamente surgía una vez finalizada la pintura, en algunos casos días o semanas después.

La siguiente obra nace de la idea de una mirada que se clava en lo desconocido. A todos nos ha pasado que en los momentos justos después de despertarnos el sueño permanece con nosotros, su recuerdo, su sensación, pero bastan unos pocos segundos para que éste se nos escape irremediablemente. La mirada parte de esa sensación de haber visto, que implica realmente, haberse visto. Como un pozo en el que nuestro reflejo se hunde gradualmente hasta desaparecer. La idea del fondo negro de esta pieza está fuertemente inspirada en la oscuridad del sueño, y una de las características más complejas del inconsciente y la que lo define, la ausencia de una consciencia que lo dirija, que lo controle: su naturaleza indómita.

Figura 55



Nota: La Mirada, Pedro Cañas.

Para concluir con este detonante pictórico es importante recalcar que lo que se busca tiene muy poco de pretender pintar los sueños. La sola intención de hacerlo impondría cadenas al pintor, y los sueños y sus documentaciones quedarían relegados a hechos concretos y, por lo tanto, inmóviles. El análisis de los contenidos oníricos, entonces, quedará enfocado en reconocer sus mecanismos y su “inteligencia” más que en su significado.

En última instancia el acto de dormir y todos los demás detonantes, funcionan como un recordatorio de lo corporal, en los cuales busco superar la división platónica entre materia y espíritu, cuerpo y mente, para abordar la pintura y la vida de una forma más consciente, donde las diferencias y las separaciones no están peleadas con sus contrapartes, sino que se conforman así mismas.

3.2 La sexualidad.

El acto sexual es, como la muerte, destructor y violento. Desde la antigüedad el orgasmo es conocido como la pequeña muerte a causa de los sofocos y suspiros, debido a la crisis que acompaña la copulación, en la que los amantes parecen buscar la propia aniquilación. Así, todo lo que sale del cuerpo trastorna, atemoriza, supone la pérdida de algo que pertenece al propio ser y crea problemas físicos y psíquicos.⁶⁷

La sexualidad como detonante pictórico ofrece amplias posibilidades. Muchas son las pinturas en las que, aunque sea pequeño, algún elemento evoca sexualidad. Desde la caricia recatada de un beso, hasta el salvajismo felino; el objeto de deseo immaculado que posa frente al espectador, incólume, tentando con su belleza y su pasividad, acompañado de ángeles o surgiendo de los mares.

67. José Miguel Cortés. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. (España: Barcelona, 1997, Anagrama). pp. 66-67.

Figura 56



Nota: Desnudo descansando en el sofá, Henri de Toulouse-Lautrec.

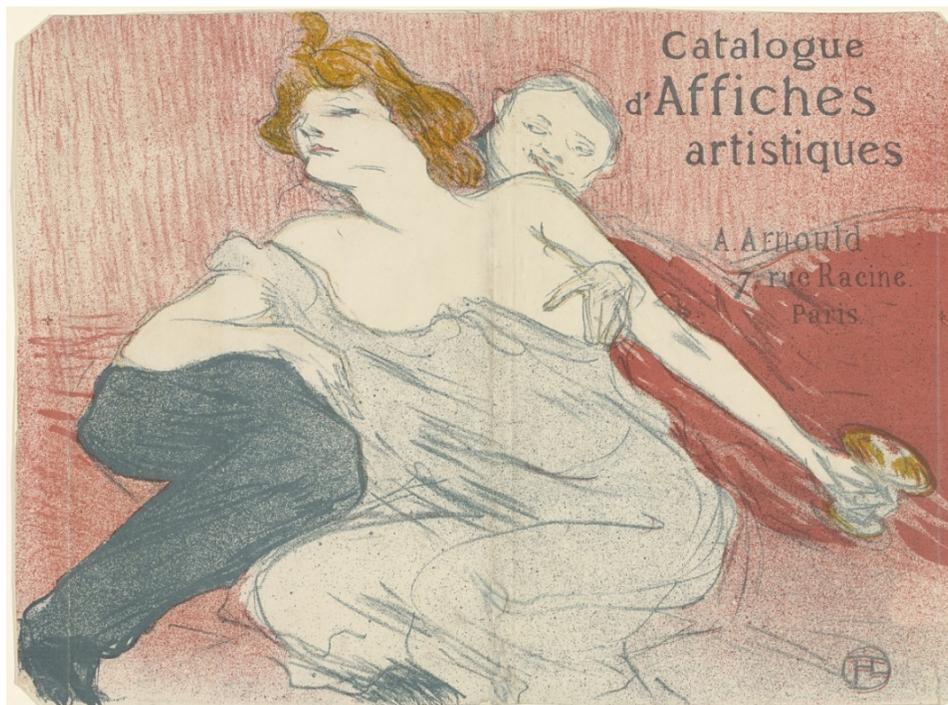
Uno de sus múltiples escenarios es la cópula, ese acto paradójico que es a la vez censurado y celebrado. Un acontecimiento en el que el ser humano, tan orgulloso de su razón metódica, de su capacidad de control y de su elegancia, pasa a ser desprovisto momentáneamente de todo eso que lo separa de una bestia, de un monstruo, por ser incapaz de resistir a sus instintos.

La corporalidad expuesta a través de la sexualidad conlleva múltiples reflexiones. Una de estas es la del reconocimiento del propio ser como complejo y profundo. Al entregarnos en el acto sexual encontramos un espacio donde ser recibidos sin juicio. Muchas veces durante las producciones de mis pinturas la sombra de la censura personal surge. Esa idea racionalista y lógica, por un lado, de querer controlar el resultado de la pintura, pero por otro lado de juzgar la imagen que surge, ya no tanto como buena o mala en términos pictóricos, sino buena o mala en tanto a como creo que

la sociedad la concebirá. Contemplar a la sexualidad como detonante en mi obra me ha ayudado a mantener a raya a la censura y considerar el acto pictórico como una expresión honesta de mí mismo, de la cual no debo avergonzarme. Tal como podría ser el miedo a la desnudez, en un primer encuentro con una pareja, la sinceridad en la pintura debe ser superada para lograr vivir plenamente la experiencia de vida.

Un referente claro en esta investigación sobre el detonante de la sexualidad es la obra de Toulouse-Lautrec. Principalmente sus dibujos y pinturas de la *Maison de la rue des Moulins*. En estas obras está ejemplificada la supresión del juicio que conlleva el acto sexual, y que en Toulouse-Lautrec se da mediante la cotidianidad de una vida que ha sido condenada y juzgada por la sociedad, como es la vida de las prostitutas.

Figura 57



Nota: *El libertino*, Henri Toulouse-Lautrec.

“No hay crítica ni piedad en sus dibujos y pinturas: solamente participación humana y artística, fruto de una intimidad que era hábito cotidiano y que ignoraba tanto la complacencia como el desprecio”.⁶⁸

Como mencioné anteriormente, en la sexualidad también se encuentra latente la necesidad humana de ser amados y aceptados tal como somos.

68. Ediciones Orbis S.A. *Entender la pintura Toulouse-Lautrec*. 1989. Milán, Italia. p.18

Los cuerpos entrelazados se reciben, han encontrado un lugar en el mundo, la unión con otro cuerpo les hace reflexionar sobre el cuerpo propio.

El deseo sexual va más allá del agrado o el gusto. Es en esencia un reconocimiento de los valores del otro. Una proyección en la que ese ser, objeto de deseo, nos ofrece los medios y cualidades necesarias para concebir una descendencia.

“Deseo de una transformación, búsqueda de un profundo placer, confluencia en una simbiosis con el otro, sentimiento de supervivencia o cuestionamiento de la identidad: todo ello está implícito en una sexualidad que es afirmación de la vida”⁶⁹

Figura 58



Nota: Mujer desnuda sentada, Egon Schiele.

69. José Miguel Cortés. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* (España: Barcelona, 1997, Anagrama). p. 68.

Al igual que en el acto de dormir, el registro de las experiencias de la vivencia de la sexualidad puede ayudar a revivir las sensaciones que ocurren durante el acto sexual. Sensaciones que no se ligan únicamente con el placer, sino también con el miedo y las inseguridades. Una visión ampliada de la sexualidad ayuda a concebir al cuerpo en su totalidad como el receptor de ese placer, más allá de los órganos sexuales específicos. La unión sexual es una unión de totalidades y no una unión de partes.

Esta reflexión nos ayuda a descentralizar la idea de que determinados aspectos se encuentran aislados de otros. Idea, que ha proliferado, como se ha explicado en capítulos anteriores, por la separación tajante entre alma y cuerpo, entre espiritualidad y corporalidad.

La sexualidad es, quizás, el elemento característico de lo corporal y detonante de lo pictórico que más nos puede ayudar a superar esta separación. Como dijo Walt Whitman, en su poema *Hojas de hierba*.

“Yo quiero trazar los poemas de las cosas materiales, porque considero que serán los poemas más espirituales, Y haré los poemas de mi cuerpo y de la inmortalidad, Porque creo que entonces yo mismo me halagaré con los poemas de mi alma y de la inmortalidad. (...)”⁷⁰

Una pintura que contemple la materialidad no como un limitante, que es, de alguna forma, lo que sucedió cuando se dio el salto al arte conceptual en el arte, sino como una evidencia de esa unión de elementos, me permite trabajar más cerca de la realidad que es, en definitiva, la práctica pictórica. La sexualidad nos recuerda el compromiso matérico del acto mismo. Cada vez que nos comprometemos en el momento de aplicar una pincelada o una capa, estamos dando algo de nosotros, un interesante paralelo a lo que el hombre entrega a la mujer en el acto sexual. Una complejidad que hace evidente la diferencia entre la pintura digital y la pintura analógica. Una acción que se vuelve irreversible en tanto que la complejidad de lo matérico es tal que revertir esa acción se plantea imposible. No tanto por la imposibilidad misma de regresar la pintura a un estado previo, sino porque la misma acción, física y matérica, ha cambiado algo en nosotros,

70. Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Libros Tauro. Tomado de: <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Whitman,%20Walt%20%20Hojas%20De%20Hierbas.Pdf> el día 24 de marzo de 2024 p.27.

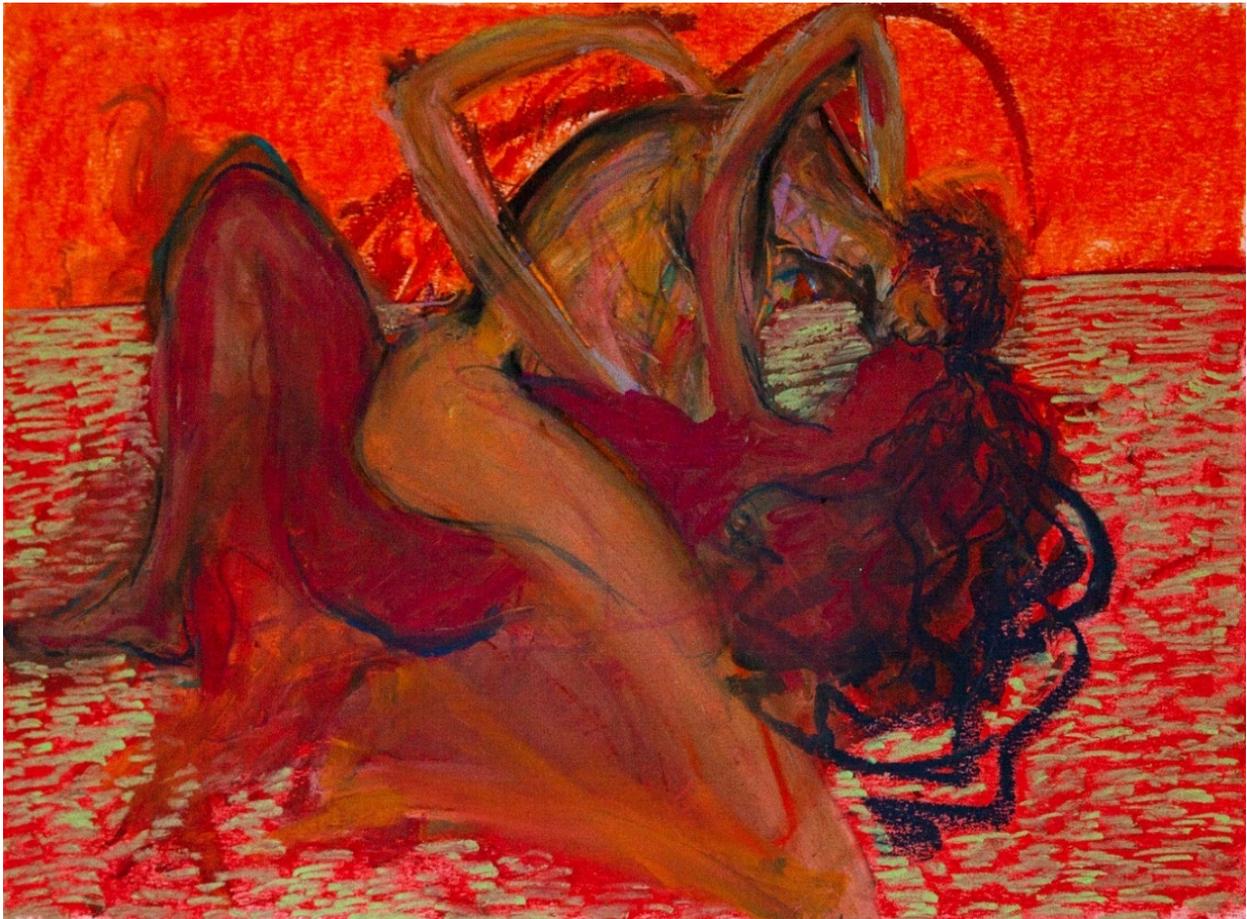
que hará, inevitablemente, que la pintura sea diferente. La sexualidad como una mediación para reflexionar sobre el acto de pintar.

El pensamiento pictórico a partir de la reflexión de los cuerpos me ha ayudado a superar las distinciones de formas concretas y continuas, de evitar querer adecuar las imágenes a lo que las leyes físicas de la naturaleza nos enseñan, en tanto continuidad e identidad. En el acto sexual los cuerpos, más allá de las metáforas, recuerdan que su aislamiento es virtual.

“No es sólo que la hembra se nutra durante el coito, sino que también adquiere su alimento del propio cuerpo del macho (...)”⁷¹

En la siguiente pintura busco abordar esa multiplicidad de sensaciones del acto sexual. La captura, el desvanecimiento, la delicadeza, el salvajismo, la unión, la unidad y la diferencia. Todas conviviendo genuinamente sin generar contradicciones, ya que no son únicamente analizadas por la razón sino sentidas por el cuerpo.

Figura 59



Nota: *El beso*, Pedro Cañas.

71. Roger Callois, *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica. F.C.E, (1988) pp.65-66

La búsqueda de una pintura que no sólo involucre nuestras capacidades racionales, sino que le hable directamente al cuerpo. Algo que los grandes maestros de la antigüedad lograron muy bien sin las dificultades del pensamiento complejo que envuelve nuestra época. Francis Bacon expresa este problema muy acertadamente cuando es entrevistado por David Sylvester.

(...) **FB**: ¿Puedes tú analizar la diferencia entre la pintura que transmite directamente y la que transmite a través de la ilustración, en realidad? Resulta muy difícil, mucho, expresar este problema con palabras. Es algo que se relaciona con el instinto. Es muy difícil, muy complicado, saber por qué un tipo de pintura pasa directamente al sistema nervioso y otra cuenta la historia en una larga diatriba a través del cerebro. (...) ⁷²

Más que buscar la representación de un acto es la búsqueda del estado sensorio que en este se revela.

Otro aspecto de la sexualidad, al menos visto desde la perspectiva masculina, como es mi caso, es la idea de la mujer-araña o la mujer-mantis, es decir, la idea de que en el mismo acto sexual podemos perder la vida, justamente al sucumbir a eso a lo que más deseamos. La pérdida de control que conlleva la sexualidad nos aterra.

“En cualquier caso, históricamente, desde el punto de vista de los hombres temerosos del poder de la mujer, la relación sexual se ha mostrado como un sinónimo de violencia y muerte” ⁷³

Precisamente esta fue la premisa para la siguiente pintura. En la cual traté de regresar en mi memoria a los sentimientos de extrañeza y miedo que me generaban las mujeres en esa época en la que descubrí mi sexualidad. La diferencia que había en ese entonces entre mi sexualidad y las de las mujeres de mi entorno me hacía verlas como seres fantásticos y místicos. Con el pasar de los años esas diferencias se han vuelto más pequeñas. La fantasía ha cedido su niebla mística a la cotidianidad, aunque de alguna forma el misterio nunca se disipa del todo, lo cual considero que es una de las razones por las que, tanto en la pintura como en la vida diaria, siempre hay algo que se nos termina escapando.

72. David Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*. (España: Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1992). p.18

73. José Miguel Cortés. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. (España: Barcelona, 1997, Anagrama). pp. 68.

La Mantis presenta una composición frontal en la que la figura no logra esconder nada. En su desnudez están todas sus vulnerabilidades y todas sus armas. Su cabello se expande en un rojo que amenaza con envolverlo todo, imponiendo frente al ser que se atreva a interactuar con ella su naturaleza completa, que no es otra que la naturaleza del acto sexual, en el cual el dolor y el placer van de la mano, en el que la violencia y la caricia se entrelazan.

Figura 60



Nota: La Mantis. Pedro Cañas, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

“La sexualidad se encuentra muy próxima a la violencia, tanto en su disfrute (generalmente es un acto de violación que acaba con las barreras que separan a un ser del mundo entero), como en la multitud de dolores que conlleva (partos, enfermedades, etc.)”⁷⁴

La sexualidad también puede ser expresada a través de la mirada que ve sin ser vista desea desde lejos, o a veces tan solo la afirmación de un cuerpo que se disfruta así mismo. Si bien la sexualidad parece estar determinada por la interacción con el otro, realmente es entre la exploración personal donde reside más frecuentemente. La masturbación es un acto tabú, oculto y condenado por la sociedad, pero indispensable en algunos momentos de nuestra vida, en que la energía sexual busca ser liberada, y en que por uno u otro motivo no se cuenta con los medios o espacios para compartirlo con alguien más.

Masturbarse comprende un acto muy íntimo en el que además de un reconocimiento corporal hay una gran cantidad de fantasía, de imaginar lo que no es posible, o de activar el recuerdo de alguna situación o memoria que despertó en nosotros esa energía sexual. Es realmente un acto interesante en el que lo psíquico activa lo físico, y en el que el estado corporal del antes y después del acto se hace más apreciable por la soledad del acto mismo.

Después del acto regresa la vergüenza social y buscamos esconder los indicios y las evidencias; no queremos ser categorizados como perversos.

Actualmente la adicción a la pornografía se ha convertido en un problema en los jóvenes, derivado esto de la cantidad de estímulos y la calidad sensorial de los mismos. La sexualidad pasa de ser un misterio que hay que descubrir personalmente a ser un teatro que hay que ver y aprender, para luego poder actuarlo.

Reflexionar sobre la sexualidad y la masturbación en la pintura también me lleva a volver a intentar descubrir ciertos actos que hemos heredado socialmente de la época en que vivimos.

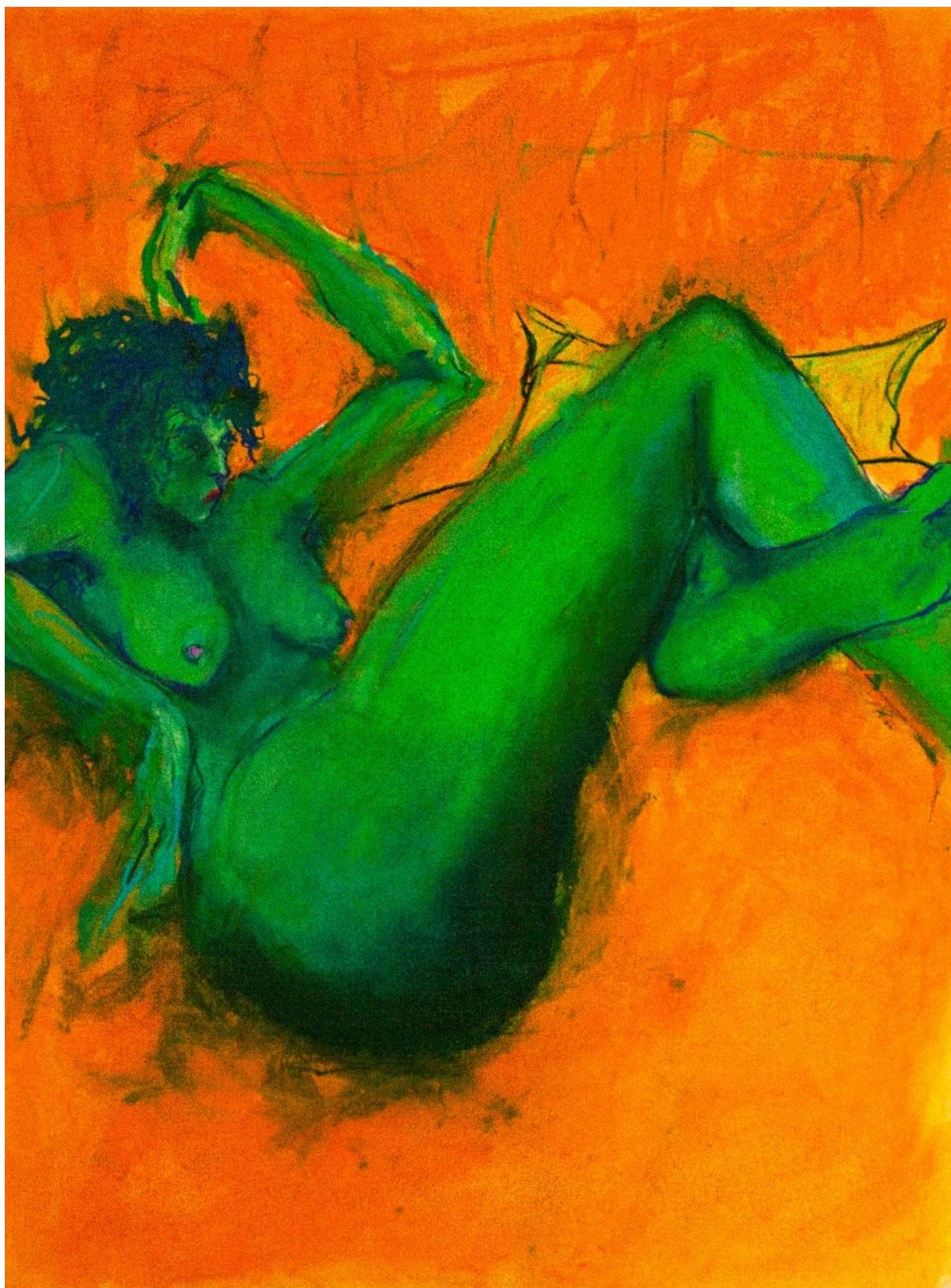
En su texto, *De lenguaje y literatura*, Foucault plantea la tarea filosófica de pensar en el lenguaje. Su importancia radica, según Foucault, en que nos encontramos en una situación en la que el pensamiento mismo está limitado por este lenguaje actual, el cual inherentemente conlleva factores que no nos permiten visualizar o solucionar los

74. José Miguel Cortés. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. (España: Barcelona, 1997, Anagrama). pp. 67.

problemas a los que nos dirigimos y enfrentamos. Esto aplica tanto para la pintura como para la sexualidad. Considero que resignificar la idea de lo que es la sexualidad, liberándonos de lo que nos han dicho que debe ser, es una labor fundamental del ser humano actual y del pintor de esta época. De la tradición pictórica hemos heredado caminos posibles de progreso, tendencias que se desarrollan y parecen atraer a las masas, pero que muchas veces pueden ir en contra de nuestras búsquedas pictóricas más íntimas. Al igual que con la masturbación, considero que es necesario volver al origen, buscar un significado propio y no heredado y así enfrentarnos con valor al mundo con una posición personal sincera y honesta.

La última pintura aborda ese descanso que se siente después del acto sexual. La relajación del cuerpo es a la vez la relajación de la mente. La aceptación de una condición sin sentir vergüenza o culpa. La tarea del pintor es, antes que alcanzar la perfección técnica, lograr la valentía necesaria para posarse desnudo frente al espectador, vulnerable, valiente y sincero, y ofrecer un poco de la reflexión que el mismo ha tenido de lo que es la vida para él, la experiencia de la condición humana, el arte.

Figura 61



Nota: El descanso, Pedro Cañas, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

La liquidez del cuerpo obedece al sentimiento del placer, del orgasmo, que parece derramarse en el espacio. La idea, explorada por Picasso y Kandinsky, entre otros, de la separación de las formas y el color, la abordó más como un contenedor que se desborda que como elementos separados entre sí, dejando en evidencia el carácter complejo del cuerpo humano como espacio donde las emociones, sensaciones y recuerdos, por mencionar algunos, nos habitan, pero también nos superan.

Figura 62



Nota: *Le Sauvetage (Rescate)*. Picasso.

“Picasso parece intentar en esta tela una nueva forma de experiencia: la separación de la forma y el color (...) el color está separado, aplicado en formas geométricas muy simples, como verdaderos velos superpuestos sobre las figuras que aparecen en transparencia.”⁷⁵

75. Juan Manuel Prado, *Entender la pintura, Picasso*. (Italia: Milán, Orbis-Fabri. 1989), p. 18

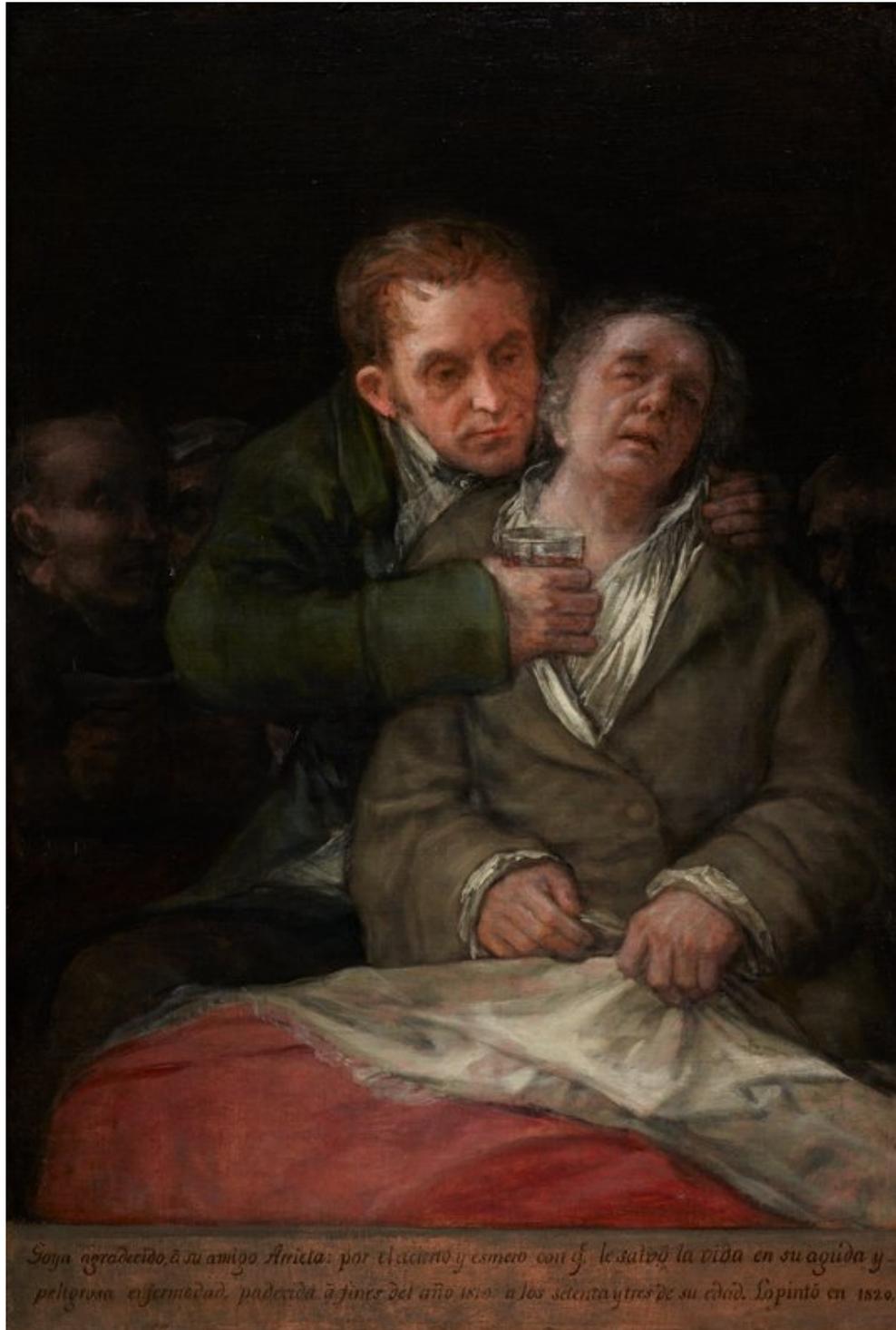
La idea de que los límites del color deben obedecer a los límites de la forma se ha establecido principalmente por el pensamiento de que el color es una cualidad de la materia, pero si pensamos en la complejidad de un cuerpo y usamos el color para representar esas características, que, si bien están vinculadas a la materialidad, son también etéreas. Los niños son evidencia de que estos convencionalismos no son innatos en el lenguaje pictórico. Incluso Picasso lo supo reconocer.

Estas son algunas de las asociaciones que he investigado de la sexualidad. Presente en nosotros desde que comenzamos a abandonar nuestra niñez.

Se ha dicho mucho de que la reproducción humana, y por lo tanto la sexualidad, es un intento de trascender la muerte. La pintura como obra matérica real, es también, de alguna forma, un hijo que legamos a la tierra para que permanezca cuando nosotros y nuestro cuerpo ya no estemos.

3.3 La enfermedad

Figura 63



Nota: Autorretrato con el Dr. Arrieta. Francisco de Goya.

El último detonante pictórico que presentaré en esta investigación es la enfermedad. En un artículo publicado en BBC el 26 de julio de 2019, Duane Mellor y Shahid Merali hablan sobre la dificultad y la complejidad para definir lo que es una enfermedad, planteando preguntas problemáticas como si la obesidad es o no una enfermedad, o exponiendo el hecho de que, por ejemplo, la osteoporosis, antes considerada un proceso normal de la vejez, no era considerada una enfermedad sino hasta que, en 1994, la OMS la catalogó oficialmente.⁷⁶ Teniendo en consideración lo anterior, opté por delimitar lo que puede ser entendido como enfermedad en relación con eso otro, también de difícil definición, que asociamos como “lo normal”.

“Alteración que afecta la estructura o el funcionamiento de una parte o la totalidad del cuerpo y que suele estar relacionada con signos y síntomas específicos. También se llama afección, dolencia, padecimiento y proceso patológico.”⁷⁷

Es precisamente en ese proceso de desviación o de alteración de la norma, en el que reflexionar sobre la enfermedad me interesa en relación con el cuerpo.

Personalmente, me refiero a la enfermedad como detonante pictórico, en tanto una condición corporal que, en primera instancia, al ser una afección perjudicial, es un recordatorio en sí de la condición de cuerpo (de allí que su relación con el dolor, definido como una señal del sistema nervioso de que algo no anda bien, sea tan evidente⁷⁸); en segunda instancia, a un elemento que hace que la percepción “normal” del individuo se vea alterada o modificada. Esta característica de diferencia a hecho que en varias ocasiones esos cuerpos no normados sean considerados monstruosos. Sin entrar en un análisis etimológico o filológico de la palabra monstruo, me referiré de aquí en adelante a la monstruosidad del cuerpo en tanto a cuerpos representados fuera de la norma, ya sea en su estructura, constitución o actividad, y que precisamente a causa de esa disrupción frente a lo establecido, propician una reflexión sobre el cuerpo en sí.

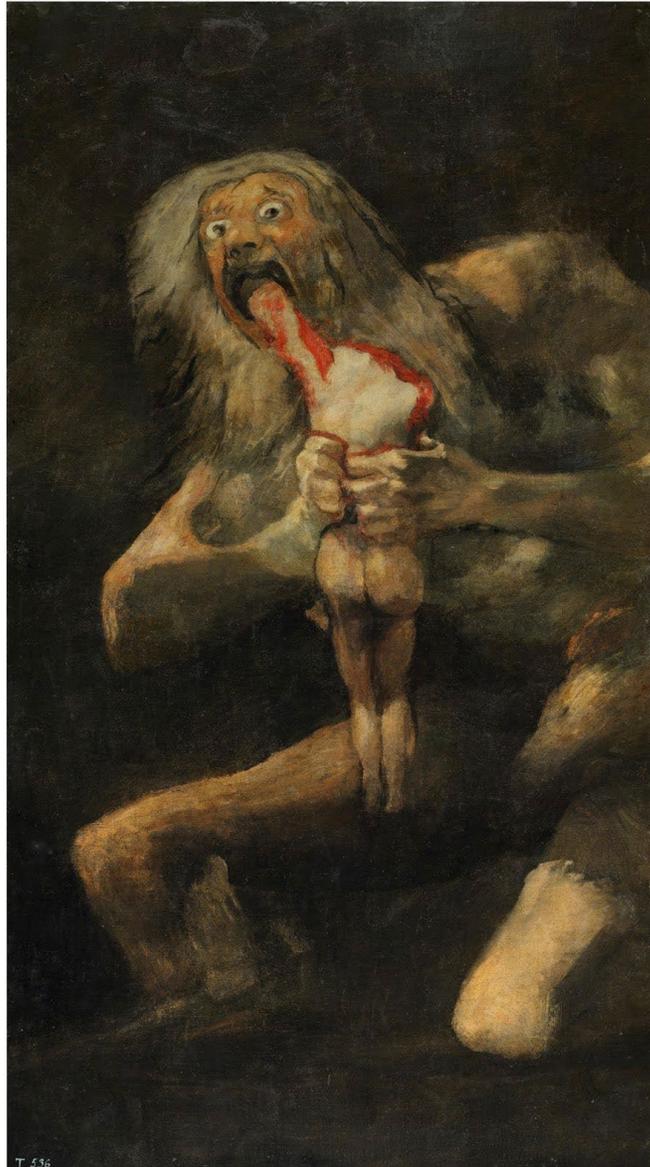
En la historia del arte y de la pintura hay ejemplos notables de pintores que padecieron trastornos o condiciones que, o bien marcaron un antes y un después en su obra, o la condicionaron desde el comienzo.

76. Mellor, D. Merali, S. (26 julio de 2019). *¿Cómo se define exactamente qué es una enfermedad y quién lo decide?* BBC. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49126815> el día 24 de mayo de 2024.

77. Instituto Nacional del Cáncer (EU). *Enfermedad*. Cancer.gov. Recuperado de <https://www.cancer.gov/espanol/publicaciones/diccionarios/diccionario-cancer/def/enfermedad> el día 24 de mayo de 2024.

78. Instituto Nacional de Trastornos Neurológicos y Accidentes Cerebrovasculares (EU). *Dolor*. MedilinePlus. Recuperado de <https://medlineplus.gov/spanish/pain.html> el día 24 de mayo de 2024.

Figura 64



Nota: Saturno devorando a sus hijos. Goya.

Las Pinturas Negras de Goya son un ejemplo concreto de este fenómeno, pero bien podríamos adentrarnos en las pinturas de Van Gogh, de Munch, de Matisse, del propio Francis Bacon o incluso de Lucian Freud, por mencionar algunos.

Pintores como El Bosco, Goya y más recientemente Francis Bacon, han abordado un cuerpo que molesta e incomoda. Esa incomodidad se debe, principalmente, a que aceptar esa imagen del cuerpo nos desviste, dejando en evidencia todo eso que

queremos ocultar porque nos avergüenza, y quizás más importante aún, que nos avergüenza tal vez porque aún no logramos comprenderlo completamente. A pesar de todos nuestros avances, descubrimientos, inventos y tecnologías, todavía no logramos entendernos a nosotros mismos.

La enfermedad regresa el cuerpo normal y civilizado a la monstruosidad en tanto que lo saca de esa norma. La monstruosidad del cuerpo plantea un agravante más: el cuerpo es algo que todos los seres humanos compartimos como condición inevitable de la vida, y es en este dónde habita la naturaleza más indómita, la noche más oscura y los misterios más grandes, justamente a lo que en otros ámbitos tratamos de escapar. Pero no hay forma de escapar de uno mismo, y Goya y otros grandes pintores se dieron cuenta de ello.

“El mérito principal de Goya consiste en su habilidad para crear monstruos creíbles y tangibles. Sus monstruos son posibles, tienen las proporciones adecuadas (...) todas esas contorsiones, caras bestiales, muecas diabólicas son profundamente humanas”⁷⁹

Como he mencionado antes, la enfermedad como detonante pictórico la considero en sí una condición perceptual, lo que hace que su control sea limitado, sin embargo, al enfocarme en ella como un eje de investigación puedo explorar tanto temáticamente (objetivamente) como personalmente (subjetivamente) la experiencia de vida de otros, a través de la pintura.

La siguiente pintura, titulada *Recuperación*, parte de búsqueda cotidiana por recuperar la movilidad de mi pierna izquierda, lo que me llevó a permanecer en la posición representada durante diversos ejercicios y estiramientos. Reflexionando sobre la pieza y, aunque en su momento no fue intencional, creo que la fuerza cromática del color del fondo puede que haga referencia al dolor inicial que la postura me ocasionaba. Al igual que las otras pinturas que ya he presentado, más que partir de una idea para la creación de la obra, he partido de un sentimiento que ha desembocado en una necesidad pictórica. “... Los sentimientos forman la base de lo que los seres humanos han descrito durante milenios como el alma o el espíritu humanos...”⁸⁰

79. José Miguel Cortés. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. (España: Barcelona, 1997, Anagrama). p. 30

80. Antonio Damasio. *El error de descartes*. Ediciones culturales Paidós. (2019). p. 27

Figura 65



Nota: Recuperación, Pedro Cañas.

La enfermedad, como ya he mencionado, es un detonante pictórico de lo corporal idóneo para mi producción, ya que pone en evidencia el vínculo indiscutible e indivisible, de las dimensiones de lo mental/psicológico con lo físico/matérico. A continuación, la pintura,

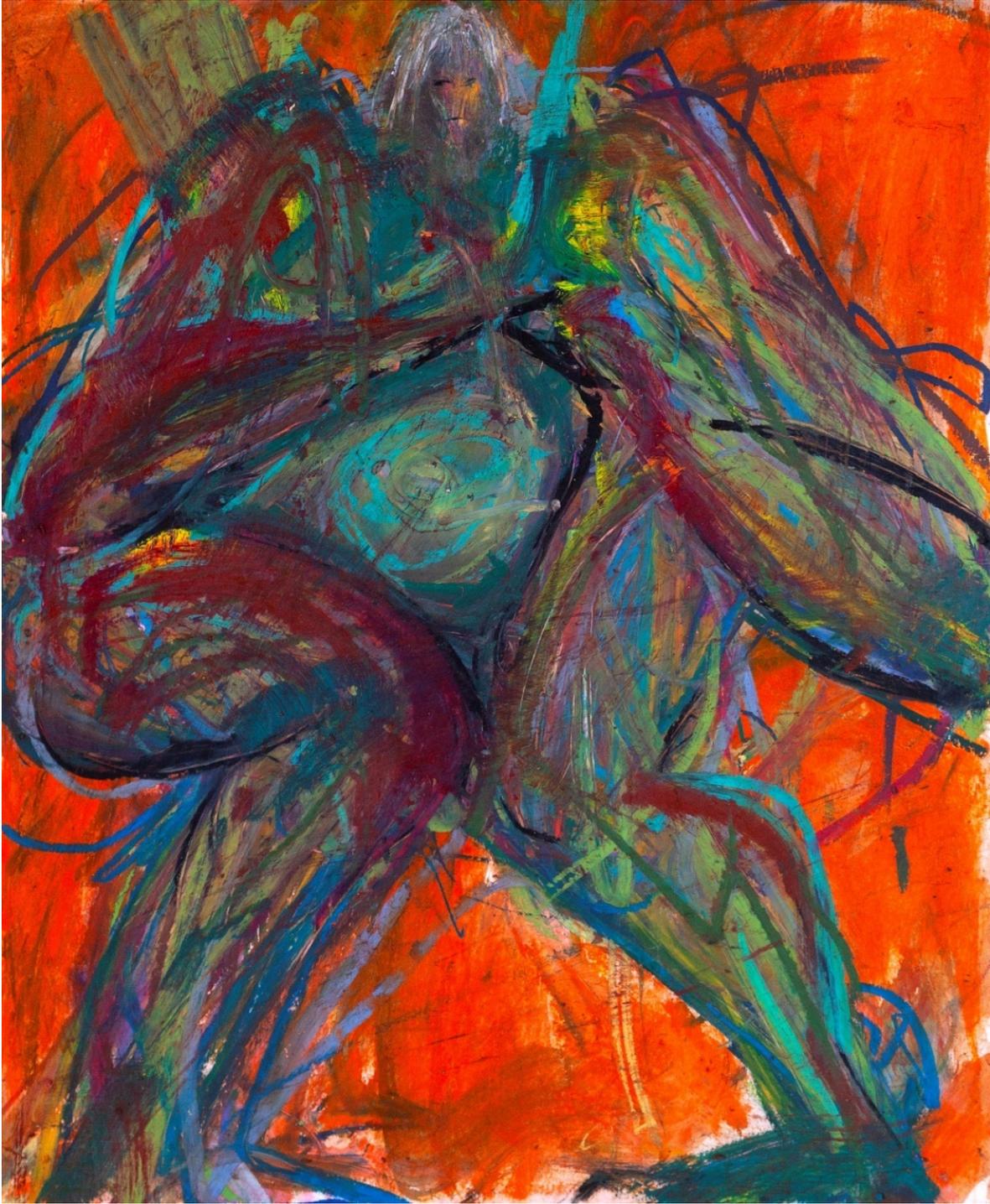
La bebedora, parte de la reflexión sobre la enfermedad del alcoholismo, que plantea la relación dependiente de un agente externo y el cuerpo humano. Las adicciones son particularmente interesantes bajo mi punto de vista ya que son afecciones tanto psicológicas como matéricas, es decir, en ellas conviven esas dos partes del cuerpo humano que antes eran tajantemente separadas, pero que, gracias a los nuevos descubrimientos neurocientíficos, sabemos que están íntimamente relacionadas.

Figura 66



Nota: La bebedora, Pedro Cañas.

Figura 67



Nota: La Giganta, Pedro Cañas.

Al igual que *La bebedora*, *La Giganta* parte de la reflexión de una enfermedad, que en este caso es el Síndrome de Peter Pan, el cual es una condición psicológica en la que el enfermo sigue considerándose un niño, aunque su cuerpo sea ya el de un adulto.

Figura 68



Nota: La caminante, Pedro Cañas.

La caminante, la última pintura que presentaré, es una combinación de los dos enfoques que había ejecutado en relación con el detonante pictórico de la enfermedad: Uno es la referencia a una condición médica específica llamada Síndrome de las piernas inquietas

o enfermedad de Willis-Ekbom, en el que el afectado siente la necesidad de moverse debido a una incomodidad en las piernas que suele aliviarse con el movimiento; Esta condición también puede generar movimientos involuntarios de las piernas durante el sueño. El segundo enfoque es una reflexión de mi historia de vida y la identificación, por un lado, de mi pasión por caminar y el bienestar que esta actividad me genera cuando mi dimensión psicológica está desequilibrada.

La pintura, como hemos visto, ha transformado y ha sido transformada por la concepción del cuerpo humano a través de diferentes períodos y épocas.

En la actualidad, los avances de la neurociencia han confirmado el vínculo entre la mente/espíritu y el cuerpo/carne. Sin entrar adentrarnos en cuestiones técnicas, es claro que la visión restrictiva del cuerpo a mero vehículo de la mente ha sido superada. La pintura, como actividad física e intelectual que es, me permite aceptar estas dos realidades en una unidad que es la obra de arte.

En esta época de creciente virtualización de la vida, donde la velocidad y la voracidad de imágenes es una constante, la pintura se me plantea como un punto de reflexión íntimo y complejo, lleno de posibilidades de entendimiento y exploración de mi papel en esta época y mi responsabilidad y libertad frente a mis contemporáneos.

La convivencia de múltiples realidades, la aceptación de la variabilidad de lo “real” y nuestra noble búsqueda de la verdad, en mi opinión, no podría darse ajena a lo que llamamos cuerpo.

La sexualidad, el acto de dormir y la enfermedad, son tan sólo un preámbulo de esa realidad interna que comparto con mi pintura, y que espero seguir desarrollando con humildad, fortaleza y asombro.

“(...) Si nuestros organismos estuvieran diseñados de manera distinta, las construcciones que hacemos del mundo que nos rodea también serían diferentes. No sabemos, y es improbable que no lleguemos a saber nunca, a qué se parece la realidad «absoluta» (...)”⁸¹

CONCLUSIONES

Gracias a esta investigación he podido comprender mejor cómo ha sido el desarrollo de la concepción del cuerpo humano en la pintura y hasta qué punto las ideas y descubrimientos han permeado en el arte; así como hasta qué punto el arte, particularmente la pintura, ha permeado en el pensamiento cultural en lo referente a la corporalidad.

La reflexión que se ha llevado a cabo en torno al cuerpo humano como detonante pictórico me ha permitido ver desde otra perspectiva tanto a pintores como a movimientos que, bajo otros ejes temáticos, podrían pensarse, en apariencia, como ajenos o distantes de la evolución de las ideas sobre lo corporal. Haber trazado esta evolución, aunque de una forma íntima, también me ha permitido reconciliar ideas y conceptos en apariencia contradictorios, como la razón y la intuición, la memoria y la historia, la subjetividad y la objetividad. Entendidos desde mi idea personal de corporalidad y su relación con la pintura, estos conviven en el cuerpo y justamente en éste es posible su armonía, sin ser excluyentes ni totalitarios, terminan explicando aspectos esenciales de mi proceso pictórico.

El objetivo principal de esta investigación, ubicar al cuerpo como detonante pictórico de mi práctica personal, sólo ha sido posible mediante un análisis y reflexión sobre lo que implica la corporalidad vista desde la pintura, y me ha permitido convivir de una forma diferente con nuevas expresiones pictóricas.

Mediante el análisis de artistas a través de los años he fundamentado la importancia y la relevancia de repensar conceptos en apariencia evidentes, pero que, al ser analizados, cuestionados y actualizados, dotan a la pintura de una nueva fuente de recursos. Derivado de estos recursos y reflexiones también se busca enfocar la atención de la sociedad en sus propios cuerpos, como entes complejos sobre los cuales es necesario reflexionar y concientizarnos, pues son éstos, los que se relacionan y conviven, e inevitablemente tejen una visión de la realidad y de la vida.

Esta reflexión, bajo mi punto de vista, es imperante en una sociedad y época en la que la tecnología nos sumerge cada día más en una creciente virtualidad, que ofrece a las personas formas de comunicación y de experimentar el mundo que no habían existido

anteriormente, y que ocultan o relegan al cuerpo, en tanto que la experiencia se ve mediada por los nuevos medios, y éstos abogan por una virtualidad de la vida. La velocidad, la fugacidad, la ubicuidad y nuevamente la virtualidad que predominan en esta época, no deberían tomarse a la ligera.

La serie de obras que he llevado a cabo en este proyecto han contribuido a expandir mi visión de la pintura, enriqueciéndola en tanto que ahora puedo ver los recursos de otros artistas como expresiones de sus propias corporalidades y de la idea general de cuerpo de que se tenía en sus épocas. Partir del cuerpo para pintar también me ha permitido eliminar el dogmatismo y tradicionalismo, y acercarme de una forma consciente y receptiva a la relación con materiales y técnicas, mediante el entendimiento de que éstos expresan en sí una corporalidad, pues reflejan la convivencia de la materia, con sus características específicas, con una marca concreta y expresiva que puede ser asociada a una dimensión espiritual, además de ser el resultado específico de las búsquedas de una época, tecnológica, ideológica y contextualmente hablando. Los materiales y las técnicas, al igual que las formas de representar o abordar los cuerpos, pueden ser vistos como sugerencias del pensamiento predominante, de las necesidades de la época, de sus posibilidades y sus búsquedas.

A continuación, expongo brevemente tres reflexiones en torno a mi obra pictórica que son el resultado de este proyecto y de este texto.

- **Sobre el detalle:** Durante el proceso de la realización y reflexión de estas pinturas he descubierto que, para usar el detalle del cuerpo humano es necesario el contraste con una forma mucho más gestual y expresionista. El detalle me permite humanizar las formas emulando el proceso visual en enfoque y atención que tenemos cuando observamos a alguien. Realmente nunca vemos todo el rostro de una persona, nuestra mirada va cambiando de focos y puntos de atención: labios, nariz, ojos. La forma fotográfica en la que todos los elementos tienen la misma cantidad de detalles y por consiguiente llaman equitativamente la atención del espectador, en mi opinión, deshumaniza la forma representada, por contradictorio que parezca.

Las reflexiones en torno al cuerpo humano me llevan a considerar elementos de detalle puntual como focos durante el proceso creativo, emulando, de alguna forma, la visión

humana (una pintura que reflexiona sobre el cuerpo). Este juego de lo general a lo particular busca conectar con la intimidad del espectador, que primero recibe la pieza en su totalidad y luego, al igual que haría con un rostro humano, va sondeando la pintura y encontrando detalles y diferencias técnicas y matéricas que lo acercan a la pieza; por una parte, humanizando el cuerpo representado, por otra, tomando en cuenta la forma como su cuerpo percibe, dándole la oportunidad de ir descubriéndola. El detalle en este último caso funciona como el formato pequeño, o como el plano cerrado en el cine: evoca intimidad y cercanía.

- **Sobre lo inacabado:** Lo inacabado, al igual que el detalle en el punto anterior, funciona en primera instancia como contraste frente a la forma “completa”. Sin embargo, considero que el valor más importante de lo inacabado en mi producción pictórica es el de revelar al espectador las etapas del proceso pictórico, técnica y conceptualmente hablando. El cuerpo y la vida nos plantean una continuidad que me es preciso considerar en la realización de la obra. El proceso de construcción de una pintura tiene el mismo valor que la obra finalizada, o visto de otra forma, solo mediante la comunión de esos elementos es que la pintura tiene sentido para mí, puesto que, sobre todo, y en mi humilde opinión, la pintura es una búsqueda personal, más que un trayecto para concebir una imagen. Adicional a todo esto, también está presente la idea de que inacabado es sinónimo de apertura, de posibilidad y al mismo tiempo de carencia o ausencia. La ambigüedad de las formas y los cuerpos es, para mí, más verídica que la solidez de la pose fotográfica, porque de cierta forma logra capturar los incesantes cambios que la vida nos presenta, o visto de otra manera, el abanico de posibilidades y sugerencias (la incertidumbre), que la experiencia de vida nos exige.

- **Sobre la multiplicidad de técnicas:** Siguiendo el interés por el proceso, la forma como se va creando la imagen está directamente relacionada con los materiales usados y con la manera en que éstos son empleados. La estrecha relación entre materialidad y espiritualidad (mente) derivada de la investigación, me ha permitido entender mejor las razones por las que he privilegiado ciertos materiales o técnicas sobre otros, así como identificar las causas que me han llevado a seleccionarlos. Mi necesidad por la inmediatez del color me ha alejado de la construcción deliberada de paletas preconcebidas, llevándome a una práctica en la que el color se construye, en muchas

ocasiones, en el soporte mismo. Por eso no es de extrañar que, por ejemplo, la mezcla de las dos técnicas de pastel (seco y húmedo) sea de mi predilección, pues esta me permite hacer cambios sin agrisar la imagen. En resumen, la multiplicidad de técnicas me da la posibilidad de intercalar entre etapas de la pintura más libremente, en las cuales la necesidad emocional y conceptual convive y condiciona las posibilidades matéricas.

Por estas razones considero que la pintura todavía puede seguir aportando enormemente a las reflexiones sobre el cuerpo, la vida y el arte, que no es necesario pasar a otras disciplinas para entablar una discusión frente a lo corporal, aunque tampoco sea imperante hacerlo desde la práctica pictórica. Lo que sí considero idóneo, es que los artistas y los pintores reflexionen en torno a sus formas de abordar la pintura, la relación de ésta con sus cuerpos, y la interacción de éstos con los materiales y técnicas relativos a su época.

Durante esta investigación la forma como he expuesto mi acercamiento a la corporalidad de la pintura es únicamente mi visión personal, pero la riqueza de la relación y la capacidad de la pintura ofrecen un horizonte fecundo, en el que otras ideas asociadas al cuerpo puedan continuar detonando investigaciones pictóricas. Finalmente, mediante la investigación he generado un vínculo a través de la corporalidad con pintores del pasado. Un vínculo que personalmente consideraba perdido por la naturaleza de la pintura contemporánea, que en muchas ocasiones parece mirar con desdén el arte del pasado, pero que al mismo tiempo se fundamenta y justifica al enunciarse como un rechazo directo de éste. Paradójicamente, el vínculo que planteo, además de ayudarme a crear una visión personal de la pintura, también otorga luz a las obras del pasado, que ahora he llegado a querer y apreciar más profundamente.

La pintura como campo del conocimiento humano ofrece las herramientas y los medios para la expresión y exploración de lo que nos constituye. El arte no debería ser ajeno a los problemas que enfrentamos como especie, y con esto no hablo en un sentido demagógico, adoctrinador o panfletario. Creo firmemente que el arte debe guardar en sí mismo la esencia de lo humano, y velar, desde todas sus fronteras y formas, por la empatía y las reflexiones que nos son necesarias en el ámbito personal, social, y cultural.

CATÁLOGO DE FIGURAS

FIGURA1: Tondo de un kílix ático del Pintor de Cleofrades. C. 500 a. C. Altes Museum. Berlín. Tomado de <https://xsierrav.blogspot.com/2017/11/vendajes-en-la-guerra-de-troya.html> el día 8 de mayo de 2024.

FIGURA2: *Laocoonte y sus hijos*, obra de Agesandro, Atenodoro y Polidoro, siglo I a. C. Tomado de <https://glazomaniadebona.blogspot.com/2017/06/18-laocoonte-y-sus-hijos.html> el día 8 abril de 2024.

FIGURA3: Ícono copto del siglo VI o VII de Jesús y un abad. Tomado de https://www.meisterdrucke.es/kunstwerke/1260px/Coptic_Coptic_Art_Christ_and_Abbe_Mena_Saint_Menas_Minas_Mina_Mennas_29_Egyptian_m_-_MeisterDrucke-972225.jpg el día 26 de mayo de 2024.

FIGURA4: Políptico de la *Adoración del Cordero Místico o Políptico de Gante*, por Hubert y Jan van Eyck, 1430-32, doce tablas al óleo, 375 x 520 cm, Gante, catedral de San Bavón. Tomado de <https://www.descubrirelarte.es/2019/12/20/gante-celebra-en-2020-el-ano-jan-van-eyck.html> el día 17 de marzo de 2024.

FIGURA5: Detalle del políptico *Adoración del Cordero Místico*, Adán y Eva. Tabla primera y séptima. Recuperado de https://arthive.com/es/hubertvaneyck/works/18019~Gents_altar_Adam_and_Eve_fragment el día 17 de marzo de 2024.

FIGURA6: *La Crucifixión y el Juicio Final*. Jan van Eyck 1436–38 Óleo sobre lienzo (56.5 x 19.7 cm) MET, Nueva York. Tomado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282> el día 17 de febrero de 2024.

FIGURA7: Detalle del Juicio Final. Ibid.

FIGURA8: Tríptico del *Jardín de las delicias*. El Bosco (1490 – 1500) Técnica Grisalla; Óleo sobre madera de roble; Dimensión; Alto: 185,8 cm; Ancho del panel central: 172,5 cm; Ancho del panel lateral: 76,5 cm. Tomado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> el día 26 de febrero de 2024.

FIGURA9: Detalle *Jardín de las Delicias*. Ibid.

FIGURA10: *Cristo Muerto*. Andrea Mantegna. 1480; Temple sobre lienzo; 68 cm × 81 cm Pinacoteca di Brera, Milan. Tomado de <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/> el día 22 de marzo de 2024.

FIGURA11: *La Crucifixion de Cristo*. Matthias Grünewald. 1515. Técnica mixta sobre madera. 74.9 cm x 54.4 cm. Collection Kunstmuseum Baseln. Tomado de <https://www.artsy.net/artwork/matthias-grunewald-the-crucifixion-of-christ> el día 17 de enero de 2024.

FIGURA12: *Cabeza de niño llorando*. Matthias Grünewald. 1515–20; Carboncillo sobre papel; 24.7 × 20.2 cm. Colección Friedrich Klopffleisch. Universidad de Jena. Museo: Museos Nacionales de Berlín, Gabinete de Grabados y Dibujos Tomado de <https://artsandculture.google.com/asset/head-of-a-crying-child-matthias-gr%C3%BCnewald/NAHHYJDYhiHRuQ> el día 8 de marzo de 2024.

FIGURA13: *El hombre de Vitruvio*. 1490; Leonardo da Vinci; Técnica plumín, pluma y tinta sobre papel; 34,4 cm × 25,5 cm; Galería de la Academia de Venecia, Venecia, Italia. Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio#/media/Archivo:Vitruvian_Man_by_Leonardo_da_Vinci.jpg el día 16 de febrero de 2024.

FIGURA14: *Cabeza grotesca de anciana*, Leonardo da Vinci, 1489/1490, pluma y tinta parda sobre papel verjurado; 6.35 cm x 5 cm; Donación de Dian Woodner. Tomado de <https://www.nga.gov/blog/leonardo-da-vinci-strange-sublime.html> el día 8 de junio de 2024.

FIGURA15: *La relación entre la fisonomía humana y la de la creación bruta*, Charles Le Brun, 1671. Tomado de https://wellcomecollection.org/articles/W1dX_SYAACYArPQ8 el día 8 de mayo de 2024.

FIGURA16: Detalle *Capilla Sixtina*; Miguel Ángel; 1508 – 1512; Ciudad del Vaticano; Tomado de <https://lacapillasixtina.es/wp-content/uploads/2013/03/Cristo-juez-02.jpg> el día 25 de abril de 2024.

FIGURA17: Detalle de la *Capilla Sixtina*, Juicio Final. Miguel Ángel. Tomado de <https://arthive.com/es/michelangelo/works/383246~Autorretrato en la pared de la Capilla Sixtina>

FIGURA18: *La Fornarina*, Rafael Sanzio; siglo XVI (1519 - 1520); Óleo sobre tabla, alto x ancho 87 x 63 cm | alto x ancho x grosor con marco 113,5 x 90 x 12,5 cm; Palacio Barberini. Roma, Italia. Tomado de <https://www.barberinicorsini.org/artwork/?id=WE4772> el día 19 de marzo de 2024.

FIGURA19: Rafael, Dibujo, 20cm x 30cm, 1500 – 1507. Estudio anatómico de la Virgen desmayada sostenida por las Santas Mujeres para el «Entierro» de Baglione; Museo Británico; fechado en 1507. Tomado de https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-617 el día 24 de febrero de 2024.

FIGURA20: 40. *David con la cabeza de Goliat*; 1609-1610, Michelangelo Merisi da Caravaggio; Óleo sobre tela, 125 x 100 cm. Roma; Galería Borghese Tomado de [https://es.wikipedia.org/wiki/David_con_la_cabeza_de_Goliat#/media/Archivo:David with the Head of Goliath-Caravaggio \(1610\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/David_con_la_cabeza_de_Goliat#/media/Archivo:David_with_the_Head_of_Goliath-Caravaggio_(1610).jpg) el día 25 de marzo de 2024.

FIGURA21: Detalle *David con la cabeza de Goliat*. 1609-1610, Michelangelo Merisi da Caravaggio. Presunto autorretrato de Caravaggio con una herida en la frente. Tomado de <https://www.libertaddigital.com/cultura/arte/2018-09-19/descubierta-la-causa-de-la-muerte-de-caravaggio-cuatro-siglos-despues-1276625128/> el día 15 de marzo de 2024.

FIGURA22: Caravaggio; *Crucifixión de San Pedro*; 1601; Óleo sobre lienzo; 230 cm x 175 cm

Basílica de Santa María del Popolo, Roma, Italia. Tomado de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Martirio di San Pietro September 2015-1a.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Martirio_di_San_Pietro_September_2015-1a.jpg) el día 25 de marzo de 2024.

FIGURA23: *La muerte de la virgen*. Caravaggio. 1605-1606. Óleo sobre tela 369x245cm, París, Louvre. Tomado de [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Death of the Virgin-Caravaggio %281606%29.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Death_of_the_Virgin-Caravaggio_%281606%29.jpg) el día 11 de marzo de 2024.

FIGURA24: Detalle *La muerte de la virgen*. Caravaggio. Ibid.

FIGURA25: *La bacanal de los Andrios*. Tiziano. 1523 - 1526. Óleo sobre lienzo, 175 x 193 cm. Museo del Prado. Tomada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-bacanal-de-los-andrios/c5309744-5826-48ac-890e-038336907c52> el día 14 de marzo de 2024.

FIGURA26: Detalle *La bacanal de los Andrios*. Tiziano. Ibid. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-bacanal-de-los-andrios/c5309744-5826-48ac-890e-038336907c52> el día 14 de marzo de 2024.

FIGURA27: *Las tres Gracias*. Peter Paul Rubens. 1630 - 1635. Óleo sobre tabla de madera de roble, 220,5 x 182 cm; Museo del Prado. Tomado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tres-gracias/145eadd9-0b54-4b2d-affe-09af370b6932> el día 10 de marzo de 2024.

FIGURA28: *Marte*. Diego Velázquez. 1638. Óleo sobre lienzo, 179 x 95 cm. Museo del Prado. Tomado de [https://es.wikipedia.org/wiki/El_dios_Marte#/media/Archivo:Vel%C3%A1zquez_-_Dios_Marte_\(Museo_del_Prado,_1639-41\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_dios_Marte#/media/Archivo:Vel%C3%A1zquez_-_Dios_Marte_(Museo_del_Prado,_1639-41).jpg) el día 13 de marzo de 2024.

FIGURA29: *Autorretrato*. Alberto Durero. 1500. Óleo sobre panel. 67.1 cm × 48.9 cm. Alte Pinakothek, Munich. Tomado de https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_%28D%C3%BCrer,_Munich%29#/media/File:D%C3%BCrer_Alte_Pinakothek.jpg el día 11 de febrero de 2024.

FIGURA30: *Judit decapitando a Holofernes*. Artemisia Gentileschi. 1620. Museum The Uffizi. Óleo sobre lienzo. 146.5 x 108 cm. Tomado de <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes> el día 12 de marzo de 2024.

FIGURA31: *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. Rembrandt. 1632. Óleo sobre lienzo. 216.5 cm × 169.5 cm. Mauritshuis. La Haya. Tomado de <https://historia-arte.com/obras/leccion-de-anatomia-del-dr-nicolaes-tulp> el día 22 de marzo de 2024.

FIGURA32: *Buey desollado*. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. 1655. Óleo sobre panel. 95.5 x 68.8 cm. Louvre, Paris. Tomado de <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065605> el día 12 de febrero de 2024.

FIGURA33: *Autorretrato a los 23 años*. Rembrandt. 1628. 22.6 x 18.7 cm. Óleo sobre roble. Rijksmuseum. Tomado de <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4691> el día 11 de marzo de 2024.

FIGURA34: *Retrato del artista joven*. Rembrandt. 1629 - 1631. 10.3 x 8.7 cm. Óleo sobre panel. Walker Art Gallery. Tomado de <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/portrait-of-artist-young-man> el día 12 de marzo de 2024.

FIGURA35: *Autorretrato a los 51 años*. Rembrandt. 52 x 42 cm. Óleo sobre lienzo, 1655/1659. Galería Nacional de Escocia. Tomado de <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/self-portrait-1655-rembrandt-van-rijn> el día 19 de marzo de 2024.

FIGURA36: *La Balsa de la Medusa*. Théodore Géricault. 1818–19 Óleo sobre lienzo. 490 cm × 716 cm. Louvre, Paris Tomado de [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg) el día 14 de marzo de 2024.

FIGURA37: *La Guillotina*. Géricault. 1800/1825. 45x37cm. óleo sobre lienzo pegado a cartón. Louvre. Recuperado de <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063574> el día 13 de marzo de 2024.

FIGURA38: *Cabeza de un hombre guillotinado*. Jean Louis André Théodore Géricault. 1818. Óleo sobre panel. 41 × 38 cm. Art Institute of Chicago. Tomado de <https://www.artic.edu/artworks/119264/head-of-a-guillotined-man> el día 15 de marzo de 2024.

FIGURA39: *El origen del mundo*. Gustave Courbet. 46x55cm. 1866. Musée d'Orsay Tomado de <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/lorigine-du-monde-69330> el día 8 de abril de 2024.

FIGURA40: *Las durmientes*. Courbet. 135 x 200 cm, 1886, óleo sobre lienzo. Petit palais, Paris. Tomado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_%281866%29%2C_Paris%2C_Petit_Palais.jpg el día 25 de febrero de 2024.

FIGURA41: *A brief history of nude photography (1839-1939)*. Hermand-Grisel, S. (21 de diciembre de 2019). All About Photo. Tomado de <https://www.all-about-photo.com/photo-articles/photo-article/607/a-brief-history-of-nude-photography-1839-1939> el día 25 de marzo de 2024.

FIGURA42: *Impresión, sol naciente*. Claude Monet. 1872. Óleo sobre lienzo. 48 cm × 63 cm Musée Marmottan Monet, Paris. Tomado de <https://www.claude-monet.com/impression-sunrise.jsp> el día 11 de marzo de 2024.

FIGURA43: *Pechos con flores rojas*. Paul Gauguin. 1899. Óleo sobre lienzo. 94 x 72.4 cm. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Tomada de <https://artsandculture.google.com/asset/two-tahitian-women/OqG62zk4SoKlnA?hl=en-GB> el día 22 de marzo de 2024.

FIGURA44: *Las señoritas de Avignon*. Pablo Picasso. MoMA, Nueva York. Técnica: Óleo sobre lienzo. 243.9 × 233.7 cm. 1907. Tomado de <https://historia-arte.com/obras/las-senoritas-de-avignon> el día 17 de marzo de 2024.

FIGURA45: Juan Manuel Prado, *Entender la pintura, Picasso*. (Italia: Milán, Orbis-Fabri. 1989), p.16.

FIGURA46: *Jardín en Sochi*. Arshile Gorky. Óleo sobre lienzo. 63.5 x 73.6 cm. 1940-41. Sothebys, Colección privada. Tomado de <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/evening-sale/garden-in-sochi-2?locale=en> el día 22 de marzo de 2024.

FIGURA47: *La figura humana en movimiento: Mujer vaciando un recipiente de agua/ Niño paralítico caminando en cuatro patas*. Francis Bacon. 220 x 169.5 x 5cm. 1965. Stedelijk Museum Amsterdam. Tomada de <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/production-static-stedelijk/images/adlib/a-37611-1709870437011.jpg>

FIGURA48: Kazuo Shiraga en su estudio, 1960. Amagasaki Cultural Center. Recuperado de <https://www.mutualart.com/Artwork/-Amagasaki-Japan-1924-2008-/F6D5FAD02AB07BC4> el día 24 de noviembre de 2023.

FIGURA49: *Günter Brus. Fotografía: Schlattma (CC)* Recuperada de <https://www.iotdown.es/2016/01/pintura-sangre-sexo-y-muerte-en-las-tripas-del-accionismo-vienes/> el día 25 de noviembre de 2023.

FIGURA50: Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), *Durmiente*. 1943, Óleo sobre tabla, 79x98 cm. Tate Collection. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/balthus-sleeping-girl-t00297> el día 25 de noviembre 2023

FIGURA51: *Mama, Papa is Wounded!*, 1927. Yves Tanguy. 92.1 x 73 cm Óleo sobre lienzo. Museo de arte moderno, Nueva York. Recuperado de <https://www.theartstory.org/movement/surrealism/> el día 25 de noviembre de 2023.

FIGURA52: *Gradiva*. André Massón. 1939. Óleo sobre lienzo, 93 x 130 cm. Recuperado de <https://www.artnet.com/artists/andr%C3%A9-masson/gradiva-qzxmTQ6H9JTWreMXrMPkA2> el día 25 de noviembre de 2023.

FIGURA53: *Figura durmiendo*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA54: *Grito*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA55: *La Mirada*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA56: *Desnudo descansando en el sofá*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1897, 32 x 41 cm. Barnes Foundation. Recuperado de

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Henri_de_Toulouse-Lautrec_-_Nude_Lying_on_a_Couch_-_BF573_-_Barnes_Foundation.jpg el día 25 de noviembre de 2023.

FIGURA57: *El libertino*, Henri Toulouse-Lautrec. 1896, 23 x 31 cm. MoMA Collection. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/65627> el día 25 de noviembre de 2023.

FIGURA58: *Mujer desnuda sentada*, Egon Schiele, 1914, 48 x 32 cm. The Albertina Museum, Vienna. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/14/egon-schiele-seated-female-nude-skill-and-sensuality> el día 26 de noviembre de 2023.

FIGURA59: *El beso*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA60: *La Mantis*. Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA61: *El descanso*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA62: *Le Sauvetage (Rescate)*. Picasso, 1932, Colección M. Hertz. Recuperado de <https://arte-historia.com/picasso-pintor-cubista-sus-obras/> el día 26 de noviembre de 2023.

FIGURA63: *Autorretrato con el Dr. Arrieta*. Francisco de Goya. 1820. 114.62 x 76.52 cm. Recuperado de <https://collections.artsmia.org/art/1226/self-portrait-with-dr-arrieta-francisco-jose-de-goya-y-lucientes> el día 17 de febrero de 2024.

FIGURA64: *Saturno devorando a sus hijos*. Goya. 1819-1823. Fresco, 143,5x81,4 cm. Museo del Prado. Recuperado de <https://karantrichal.medium.com/goyas-painting-saturn-devouring-his-son-is-one-of-the-most-fascinating-works-of-visual-art-of-aa3cf671e32f> el día 24 de mayo de 2024.

FIGURA65: *Recuperación*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA66: *La bebedora*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA67: *La Giganta*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

FIGURA68: *La caminante*, Pedro Cañas, 2023, Técnica mixta sobre papel, 64 38 cm.

REFERENCIAS

- Aguilar, Fernando, Guzmán, mayo 27, 2019, “El hombre de Vitruvio, el dibujo más conocido.” Gaceta UNAM.
- Anessa, Noguer, Rizzoli, “Rafael”, no 36, 1971. Maestros de la pintura.
- Anessa, Noguer, Rizzoli, “Van Eyck”, no 25, 1971. Maestros de la pintura
- Arnheim, Rudolf. 1985, *Arte y percepción visual*, Universitaria de Buenos Aires.
- Bataillie, George. 1970, *Breve historia del erotismo*. Calden.
- Baxter, Jared. “Vincent Van Gogh’s symbolist interpretation of Rembrandt’s “Slaughtered ox”. *think* (online magazine), febrero 4 de 2016. Tomado de <https://think.iafor.org/van-gogh-rembrandt-slaughtered-ox/> el día 26 de marzo de 2024.
- Borges, Jorge, Luis. *Obra poética*. (1998).
- Brassai. *Conversaciones con Picasso*. 1994. México: Fondo de cultura económica.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Primer Manifiesto del Surrealismo, (Argentina: Buenos Aires, Editorial Argonauta. 2001)
- Bell, Julián. *¿Qué es la pintura?, Representaciones y arte moderno*, 1998. Galaxia Gutenberg
- Bustamante, Nathalia. “What Is Gestalt Psychology? Theory, Principles, & Examples.” *SimplyPsychology*, 7 de septiembre de 2023. Tomado de <https://www.simplypsychology.org/what-is-gestalt-psychology.html> el día 22 de marzo de 2024.
- Cabo, Mariana. “Flores artificiales: Baudelaire, la fotografía y el paisaje en el siglo XIX.” 2020, 16 noviembre. Tomado de <https://jdfa.hypotheses.org/512> el día 8 de mayo de 2024 de
- Calvo, Santos, Miguel. “Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp, 11 de junio 2018” *Historia - arte*. Tomado de <https://historia-arte.com/obras/leccion-de-anatomia-del-dr-nicolaes-tulp> el día 22 de marzo de 2024.
- Calvo, Santos, Miguel. 08-07-2015. “Géricault y el gore.” Tomado de <https://historia-arte.com/obras/gericault-y-el-gore> el día 28 de abril, 2024.
- Callois, Roger. *El mito y el hombre*, 1998. México, Fondo de Cultura Económica. F.C.E.
- Cristina, Guijarro - Castro. 2013, *La influencia de la enfermedad neurológica de Goya en su cambio de estilo pictórico*. *Neurosciences and History*. 1 (1): 12-20.

- Cortés, José Miguel. 1997, *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama.
- Corporación de Radio y Televisión Española, Sociedad Anónima (RTVE), 20 de enero de 2022. "Artemisia Gentileschi: la pintora que usó su pincel para vengarse con este cuadro." Tomado de <https://www.rtve.es/television/20220120/artemisia-gentileschi-vinganza-cuadro-judit-decapitando-holofernes-violacion-agostino-tassi/2262600.shtml> el día 24 de mayo de 2024.
- Damasio, Antonio. 2019, *El error de Descartes*. CDMX, Booket.
- Da Vinci, Leonardo. 1632, *Tratado de la pintura*.
- Davis, J. *Mark Rothko: The Art of Transcendence*.
- Dufourmantelle, Anne. *Inteligencia del sueño. Fantasmas, apariciones, inspiración*. 2020. Traducción de Fernanda Restivo y Karina Macció. Núria Molines. Buenos Aires: Nocturna editora.
- Elkins, James. 2000, *What painting is*, Routledge, New York.
- Foster, Hal, Krauss - Rosalind, Bois - Yve-Alain y Buchloh, Benjamin. 2004, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson, United Kingdom.
- Foucalut, Michelle. 1996, *De lenguaje y literatura*. Paidós.
- Gregory, Langton, Richard. *The Oxford Companion of the mind*. 2004, Thames & Hudson.
- Guzmán Vázquez, Adriana. 2016, *Revelación del cuerpo, La elocuencia del gesto*. Secretaria de Cultura Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México.
- Hermand-Grisel, Sardine "A brief history of nude photography (1839-1939)" All About Photo, 21 de diciembre de 2019. Tomado de <https://www.all-about-photo.com/photo-articles/photo-article/607/a-brief-history-of-nude-photography-1839-1939> el día 25 de marzo de 2024.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*, (España, Madrid: Alianza editorial, 1978).
- Instituto Nacional del Cáncer (EU). Enfermedad. Cancer.gov. Recuperado de <https://www.cancer.gov/espanol/publicaciones/diccionarios/diccionario-cancer/def/enfermedad> el día 24 de mayo de 2024.
- Instituto Nacional de Trastornos Neurológicos y Accidentes Cerebrovasculares (EU). Dolor. MedilinePlus. Recuperado de <https://medlineplus.gov/spanish/pain.html> el día 24 de mayo de 2024.

- Julius, Anthony. 2002, *Transgresiones, el arte como provocación*. Destino.
- Kimon, Nicolaidis, 2013. *La forma natural de dibujar*. FAD UNAM
- Lehrer, Jonah. 2010. *Proust y la neurociencia*. Paidós, México. (p.23-49).
- Lesso, Rosie. 2021. "The Fascinating Evolution of Rembrandt's Self-Portraits." The Collector, Tomado de <https://www.thecollector.com/rembrandt-self-portraits> el día 26 de marzo de 2024.
- Lévi-Strauss, 2012. Claude. *Mito y significado*, (p. 55). Alianza.
- Lothe, André. 1946. *Los grandes pintores hablan de su arte*. (p. 22-26). Argentina.
- Mellor, D. Merali, S. (26 julio de 2019). ¿Cómo se define exactamente qué es una enfermedad y quién lo decide? BBC. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49126815> el día 24 de mayo de 2024.
- Navarro, Francesc. *Historia del arte, realismo y naturalismo. Volumen 23*. 2000. España: Barcelona, Salvat Editores.
- Nanako, Kurihara. ,2000. Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh: [Introduction]. *TDR (1988-)*, 44(1), 12-28. Retrieved June 26, 2020, from www.jstor.org/stable/1146810.
- Noticias 22(7 de junio de 2018). *¿De qué hablamos cuando hablamos de... Danza Butoh?* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=diq1viSwooc>
- Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa, Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. (España: Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012)
- Prado, Juan, Manuel. *Entender la pintura, Caravaggio*, 1989. Orbis-Fabri. Milán, Italia.
- Prado, Juan, Manuel. *Entender la pintura, Gauguin*, 1989. Orbis-Fabri. Milán, Italia.
- Prado, Juan, Manuel. *Entender la pintura, Miguel Ángel*, 1989.Orbis-Fabri Milán, Italia.
- Prado, Juan, Manuel. *Entender la pintura, Toulouse-Lautrec*, 1989.Orbis-Fabri,Milán, Italia.
- Prado, Juan, Manuel. *Entender la pintura, Picasso*, 1989. Orbis-Fabri, Milán, Italia.
- Publicaciones Digitales Thyssen, "Impresionistas y la fotografía." 2019, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado de <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/impresionistas-fotografia> el día 6 de junio de 2024.
- Rossi, Annunziata. *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*. (México: 2002, UNAM.)

- Russoli, Franco. 1980, *Los grandes maestros de la pintura universal; Van der Weyden-Bellini -Mantegna-Bosch-Da Vinci*. Fabri editori.
- Russoli, Franco. 1980, *Los grandes maestros de la pintura universal; Durero – Miguel Ángel – Grünewald – Rafael – Tiziano*. Fabri editori.
- Russoli, Franco. 1980, *Los grandes maestros de la pintura universal; Hals – Bruegel – Rubens – Rembrandt – Vermeer*. Fabri editori.
- Sala, Alex. (09 de noviembre de 2023). "La venus del espejo, la pintura más escandalosa de Velázquez." (web), https://historia.nationalgeographic.com.es/a/venus-espejo-pintura-mas-escandalosa-velazquez_20456 (Consultada el 22 de enero de 2024).
- Salazar, Gabriel. 2020. *Dibujando con el cuerpo*. *A3manos*, 8(14), 12–15. Recuperado a partir de <https://a3manos.isdi.co.cu/index.php/a3manos/article/view/214>
- Steiner, Reinhard. 1991. *Schiele*. Taschen, (p. 7–18).
- Stein, Bonnie, Sue. 1986. Butoh: "Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad". *The Drama Review: TDR*, 30(2), 107-126. doi:10.2307/1145731.
- Sylvester, David. 1992, *Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Poligrafía S.A
- Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. 1971. España, Barcelona: ARIEL.
- -[TED]. (2 de mayo de 2018) How language shapes the way we think | Lera Boroditsky. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RKK7wGAYP6k>
- thinkingaloud7189 (08 de enero de 2015), Gilles Deleuze on Cinema: What is the Creative Act 1987 (English Subs) [Vídeo] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs
- Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Libros Taurus.
- Yoshihara, Jirō (1956) *Gutai Art Manifesto*. (Reiko Tomii, Trad). Tomado de <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html> el día 5 de abril de 2024.

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, John. 1997, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora Ediciones. Madrid, España.
- Berger, John. 2001, *Sobre el dibujo*, Editorial Gustavo Gili.

- Botella, L-Grañó, N-Gámiz, M-Abey, M. 2008, *La presencia ignorada del cuerpo: corporalidad y reconstrucción de la identidad*. Revista Argentina de Clínica Psicológica, Argentina.
- Bover, Jorgelina. 2009, *El cuerpo: una travesía*. Relaciones. Estudio de la historia y sociedad, vol XXX, núm 117, 2009, (p. 23- 45), El Colegio de Michoacán, A. C., México.
- Carrier, David. 1987, *The Display of Art: An Historical Perspective*. *Leonardo*, 20(1), 83-86. doi:10.2307/1578216.
- DÜchting, Hajo. 2017, *Henri Toulouse-Lautrec*. Köneman, España, (p. 103).
- Eisner, Eliot, Wayne y Genís, Sánchez, Barberán (Traductor). 2020, *El arte y la creación de la mente*, Paidós. España.
- Frances Torras, Meri. 2012, *Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente*. ESTUDIOS - N° 27 -ISSN 0328-185X (enero-junio 2012) (p. 107-118).
- Finol, Jorge, Enrique. 2009, *El cuerpo como signo*. Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, Año 6: No.1, Enero – abril 2009, (p. 115-131).
- Finol, Jorge, Enrique. 2012, *Esbozo de un Análisis Semio-Antropológico*. Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas, Universidad del Zulia Facultad de Ciencias, Departamento de Ciencias Humanas Apartado 526.
- Gottlieb, Adolph y Rothko, Marcus. 1943 Jewel, E. *A Letter from Mark Rothko and Adolf Gottlieb to the Art Editor of the New York Times*.
- Immanuel Kant, “An Answer to the Question: What is Enlightenment?” (Ted Humphrey. Trad. 1992). Hackett Publishing. 1784. Tomado de https://www.nypl.org/sites/default/files/kant_whatisenlightenment.pdf el día 28 de abril de 2024.
- Kandinsky, Wassily, 1911. *De lo espiritual en el arte*. Paidós 2018. Micieli, Cristina, *El cuerpo como construcción cultural*. Aisthesis, núm. 42, 2007, (p. 47-69), Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
- Montagu, Ashley. 1971, *El tacto, La importancia de la piel en las relaciones humanas*. Paidós.
- MoMA, “Archile Gorky, Garden in Sochi. MoMA”. Abstract Expressionist New York, octubre 3 de 2010-abril 25, 2011 (Etiquetado de galería). Tomado de <https://www.moma.org/collection/works/79474> el día 8 de mayo de 2024.

- Micieli, Cristina, *El cuerpo como construcción cultural*. Aisthesis, núm. 42, 2007, (p. 47-69), Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
- Psychology Today en español. El inconsciente. Tomado de <https://www.psychologytoday.com/mx/fundamentos/inconsciente> el día 4 de marzo de 2024.
- Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Harvard University Press. Ediciones. Madrid, España.
- Rodríguez Vergara, H, M, *La conciencia de lo corporal: una visión fenomenológica – cognitiva*. Ideas y Valores, vol 59, núm 142, abril, 2010, (p. 25-47), Universidad Nacional de Colombia, Colombia.
- Stedelijk. "From Muybridge 'The human figure in motion: woman emptying a bowl of water / paralytic child walking on all fours.'". Tomado de <https://www.stedelijk.nl/en/collection/1885-francis-bacon-from-muybridge-%27the-human-figure-in-motion:-woman-emptying-a-bowl-of-water-paralytic-child-walking-on-all-fours%27> el día 22 de marzo de 2024.
- Vacarezza, Nayla, Luz. *Figuraciones del cuerpo con género. Paralelismo y quiasmo*. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad. N°6. Año 3. Agosto-noviembre de 2011. Argentina. ISSN: 1852-8759. (p. 33-43).
- Yoshihara, Jiro. *The Gutai Manifesto*. Geijutsu Shinchō 7, no. 12 (December 1956), (p. 202–04), Japan.